g.
5
2

tz

das
ische

L. eleg. g. 53 m
A

<36612263580013

<36612263580013

Bayer. Staatsbibliothek

C

Ueber das Komische und die Komödie.

Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen

von

Dr. August Wilhelm Bohtz,
ordentlichem Professor der Philosophie an der Universität zu Göttingen.

BIBLIOTHECA

Göttingen,
bei Vandenhoeck und Ruprecht.
1844.

Bohtz
Üb. das
Komische
14. D.
22 BS div

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort.

Diese Abhandlung bildet den Pendant zu der vor einigen Jahren erschienenen Schrift: „die Idee des Tragischen“. Man wird die geistige Verwandtschaft beider Schriften leicht erkennen, aber, wie ich hoffe, auch wahrnehmen, daß das dialektische Moment oder die Bewegung, die dem Principe des Schönen inwohnt, gegenwärtig mehr berücksichtigt ist. Wie ich nun einer Seits bemüht war, dem rein philosophischen Interesse Genüge zu thun, so strebte ich anderer Seits nicht minder dahin, die nur allgemeine oder abstracte Betrachtung, für die das Individuelle gänzlich verschwunden ist, zu vermeiden. Auf dem ästhetischen Gebiete überhaupt, wo ja das ideale Princip auch den Körper gewonnen hat, zeigt sich sehr auffallend die Dürftigkeit des bloßen Formalismus. Insbesondere aber fordern die von mir hier behandelten Gegenstände, in denen, so zu sagen, auch das Zufällige mitspielt, daß der Sinn offen, und das Auge für das Eigenthümliche der Dinge geschärft sei.

Wenn ich daher nach Aufstellung der Principien selbst in das individuelle Leben der höchsten komischen Kunst, in die des Drama, tiefer einging, so folgte ich wohl nicht nur der innern Neigung, sondern es war ein solches Verfahren auch nothwendig, wenn der allgemeine Theil völlig beleuchtet, die Wahrheit des Princips im Besonderen gerechtfertigt werden sollte. Vielleicht wünscht mancher Leser, daß ich in dem angewandten Theile mich noch mehr über die einzelnen Erscheinungen der drama-

tischen Literatur verbreitet hätte. Indem mir jedoch allein daran lag, vom rein ästhetischen Standpunkte aus an einigen der bedeutendsten Repräsentanten des antiken und romantischen Lustspiels das Wesen der dramatischen Kunst aufzuhellen, so konnte ich hier nicht beabsichtigen, das eigentlich Literarische zu behandeln. Die Ausführlichkeit, die ich vor Allen dem Aristophanes widmete, bedarf wohl keiner besondern Rechtfertigung. Wie die alte Komödie eine in der Weltgeschichte einzige Erscheinung ist, so überragt dieselbe alles, was man gewöhnlich Scherz nennt, so sehr, daß sie dem Auge der Menge wie ein kolossales, aber auch völlig verschleiertes Bild entgegen tritt.

Sowohl bei der Charakteristik der alten Komödie, als auch bei der des Shakespeareschen und Tieckschen Lustspiels mußte ich Interessen berühren, die gerade in der neuesten Zeit sehr rege geworden sind. Es kann jedoch dies zufällige Zusammentreffen meiner Bestrebungen auf dem Gebiete der Aesthetik mit den höheren, idealen Interessen des gegenwärtigen, deutschen Theaters mir nur erwünscht sein, und ich darf vielleicht hoffen, daß auch bei denjenigen, die den tiefern philosophischen Untersuchungen gewöhnlich keine Aufmerksamkeit widmen, der Inhalt dieser Schrift eine gewisse Theilnahme erwecken wird. Möchte nur auch die mir eigenthümliche Darstellung von der Art sein, daß jene ewig-heitern Schöpfungen der Kunst, denen ich selbst in Liebe mich hingab, auch dem Leser näher gerückt und ungetrübt von demselben angeschaut werden!

Göttingen, den 7. Juni 1844.

A. W. Bohtz.

Inhalt.

Seite

I. **Die Idee des Schönen** . . . . 1 — 24

II. **Das Komische** . . . . 25 — 128

1. Der Begriff des Komischen überhaupt . . . . 28 — 88

a. Das Häßliche . . . . 28 — 51

b. Das Lächerliche . . . . 51 — 72

c. Der Uebergang des Lächerlichen in das Komische 72 — 88

2. Die Erzeugung des Komischen durch die künstlerische Thätigkeit . . . . 89 — 128

a. Der Witz . . . . 91 — 102

b. Die Ironie . . . . 103 — 114

c. Der Humor . . . . 114 — 128

III. **Die Komödie** . . . . 129 — 266

1. Das Drama. Der Gegensatz der Tragödie und der Komödie . . . . 132 — 145

2. Die Aristophanische Komödie . . . . 146 — 181

3. Die neuere Komödie der Griechen . . . . . . 182 — 197

4. Das romantische Lustspiel . . . . 198 — 266

Seite

A. Das humoristische Lustspiel . . . . 203 – 232

α. Shakespeare . . . . 203 – 221

β. Tieck . . . . 222 – 232

B. Das Intriguen-Lustspiel . . . . 232 – 244

α. Moreto . . . . 234 – 239.

β. Calderon . . . . 239 – 244

C. Das Charakter-Lustspiel und die Posse . . . 245 – 266

α. Moliere . . . . 247 – 254

β. Holberg . . . . 255 – 266

I.

Die Idee des Schönen.

Den Begriff des Schönen in allen seinen einzelnen Momenten bis dahin zu entfalten, wo das Schöne zum wirklichen Abschlusse gelangt, ist Aufgabe der Wissenschaft des Schönen oder der Aesthetik. Solche philosophische Entwickelung in aller Breite auszuführen, beabsichtigen wir gegenwärtig nicht. Denn es soll hier nicht die Idee des Schönen ihrem ganzen Inhalte nach auseinander gelegt werden, sondern es ist nur eine Phase im Gebiete des Schönen, das Komische, welches wir im Allgemeinen und in seinen besondern Formen aufhellen wollen. Da nun aber, was die von uns zu führende Untersuchung selbst zeigen wird, das Komische nichts Anderes als der eine Endpunkt ist, bis zu dem die das Schöne schaffende Thätigkeit reicht, so müssen wir den Proceß selbst, durch welchen das Schöne erzeugt wird, wenigstens so weit hier nachweisen, als erforderlich ist, um die Stellung, welche das Komische im ästhetischen Gebiete einnimmt, völlig überschauen zu können.

Das Schöne kann allein als Idee begriffen werden. Idee sagt, im Unterschiede von der Vorstellung, das Allgemeine, Wesentliche des Dinges. Aber das Allgemeine ist als Idee nicht abstracter Natur, sondern ist wirkliches, concretes Leben. Indem das Allgemeine mit dem Concreten sich zusammenschließt, so hört jenes auf nur Begriff zu sein und wird Idee. Das Aufleuchten derselben in der Wirklichkeit ist dem gemeinen Verstande ganz unbegreiflich, denn derselbe hält immer nur die beiden Extreme, das Abstracte und das Concrete, das Allgemeine und das Besondre in ihrer Trennung fest, vermag aber nicht das **punctum**

saliens, die lebendige Einheit beider zu finden. Die ästhetische Untersuchung hat nicht zu erweisen, wie das gemeine Bewußtsein nach Ueberwindung der demselben anhaftenden Gegensätze und Widersprüche bis zu dem Momente sich fortbewegt, wo es sich als das mit der Idee erfüllte zusammenschließt. Die Philosophie des Schönen, die schon mit dem wirklichen Inhalte der Idee sich beschäftigt, setzt die Erkenntniß der Idee überhaupt voraus, und es sind die speculative Logik und die tiefere Psychologie diejenigen Wissenschaften, welche auf die Philosophie des Schönen vorbereiten.

Wir erinnern daher nur, daß die ideale Erkenntniß die Erhebung über das nur Endliche, die Befreiung von der Qual des Widerspruchs aussagt. Das gemeine Bewußtsein, dessen Inhalt eben so sehr der endliche Verstand als die nicht befriedigte Sehnsucht des Gefühls ist, wird als das eitele, nichtige negirt. Allein durch solche Negation alles Endlichen gewinnt der Geist des Menschen das wahre Leben. Denn indem der Geist seines Denkens, Wollens und Fühlens, insofern dies das nur endliche, im Widerspruche mit dem Unendlichen ist, sich entäußert, so erhebt der Geist sich zur absoluten Idee. Das Leben in derselben ist Schönheit, Wahrheit, Religion und dadurch Theilnahme an der göttlichen Seligkeit. Die Idee ist das Absolute. Das wahrhaft Absolute, unähnlich dem sogenannten Ideale, ist keine abstracte Einheit, keine leblose Totalität, die im Gegensatze mit der concreten Wirklichkeit wäre. Die absolute Idee ist die höchste Wirklichkeit oder das allein Wirkliche, und was außer ihr ist, besteht nicht neben ihr als ein absolutes Fürsichsein, sondern kann allein als ein relatives Fürsichsein in der Idee seine Berechtigung, seine Wahrheit gewinnen.

Das Schöne nun ist die Idee, bestimmter die erschei-

nende Idee. Im Unterschiede von dem rein Idealen, dem Gedachten, ist die Idee als Schönheit auch ganz im Sinnlichen gegenwärtig, für die äußere Anschauung an dem Gegenstande erkennbar. Anders verhält es sich mit der Erkenntniß der Wahrheit. Der das Wahre denkt, muß zunächst dem Scheine entsagen und den Inhalt des Vorgestellten, als Wesen und Erscheinung, von einander trennen. Daher denn das gemeine Bewußtsein die Welten des Wahren und Schönen, des Verstandes und der Phantasie immer nur im Gegensatze mit einander sieht und die zwischen diesen beiden Welten sich ausbreitende Kluft nicht zu überschreiten vermag. Denn erst in demjenigen Momente, wo in dem höchsten Begriffe auch die vollkommenste Realität erkannt wird, gewinnt das Denken die Identität des Denkens und Seins wieder und die innige Verbindung des Wahren und Schönen ist einleuchtend. In dem Schönen öffnet sich die Tiefe des Innern und das Wesen des Geistes tritt hervor; aber es ist hier das ideale Princip mit dem heitern Scheine umhüllt und so das Geistige in der Sinnenwelt sichtbar geworden. Auch demjenigen, der die Idee, insofern dieselbe die Wahrheit ist, in der Form des körperlosen Begriffs nicht zu erkennen vermag, diesem zeigt sie sich als Schönheit für die anschauende Phantasie. Denn die Idee macht sich im Schönen ganz äußerlich und profanirt jenes Geheimniß, wie im Absoluten die höchsten Gegensätze, auch die des Geistes und der Natur, völlig versöhnt sind.

Da es die Schönheit ist, die das ideale Princip auch ganz in der Sinnenwelt versichtbart, so müssen die Dinge, insofern dieselben wirklich schön sind, folgenden Anforderungen entsprechen.

Das Schöne muß seinem Inhalte nach das Allgemeine, Wesentliche sein und, freilich in bestimmter Form, eine ge=

wisse Totalität an sich tragen. Denn es ist nicht das Einzelne, nur diesem Individuum Angehörende, was hier offenbar gemacht werden soll, sondern es ist der Anblick des menschlichen Lebens überhaupt, den wir in der idealen Welt erwarten. Wenn in den Schöpfungen großartiger Kunst auch dasjenige, was, für sich betrachtet, das Entsetzliche und Grausame ist, uns nicht verletzt, so beruht dies darin, daß wir Solches nur als ein Moment, welches in der Totalität seine Auflösung erhält, anschauen. Fehlt dagegen dem Kunstwerke das Allgemeine und bleiben wir in der Sphäre des dürftigen, darniedergedrückten Lebens, so ist auch unsre Gemüthsstimmung keine freie, keine poetische mehr. Alle bloße Nachahmung des Wirklichen, die, indem sie das Einzelne treu wieder gibt, dadurch das Wesen oder das ideale Princip verliert, muß den tiefer Gebildeten anwidern. Eben so müssen bloße Formen und Körper, welche zwar auf Symmetrie und Regelmäßigkeit hinweisen, in denen jedoch das geistige Princip nicht zum Vorschein kommt, von dem wahrhaft Schönen ausgeschlossen bleiben. Da dieses das Ideale in seiner Reinheit verkörpert, so muß nothwendig jeder gemeine, materielle Reiz der Sinne der ästhetischen Anschauung fremd bleiben. Wenn daher dies stoffartige Element in irgend einer Kunst sich äußert und Interesse erweckt, so sind wir auch dem ästhetischen Gebiete entrückt und dem gemeinen Leben wieder gegeben. Treffend ist in dieser Hinsicht bereits Kant's Ausspruch: „Schön sei dasjenige, was nothwendig allgemein, ohne besondres Interesse gefalle" *).

---

*) „Der Geschmack ist jeder Zeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maaßstabe seines Beifalls macht." S. Kritik der Urtheilskraft. S. 38.

Wie aber in dem Schönen einmal das ideale Princip sich zeigt, so muß auch hier eben so sehr der Erscheinung des Naturelements und dem individuellen Leben Genüge gethan werden. Denn nicht den Geist als solchen, sondern dessen Verkörperung suchen wir im Schönen. Indem hier das Naturelement nicht zum Symbole herabgesetzt wird, sondern dasselbe das wirkliche Organ der sich offenbarenden Idee ist, so muß im Schönen dem Geistigen jeder Anstrich des Abstracten, welches im Gegensatze mit dem Wirklichen ist, genommen werden. Daher sind alle diejenigen Producte, in denen der Begriff mehr durchschimmert oder errathen werden muß, als daß derselbe zum bestimmten Leben entfaltet worden wäre, keine Darstellungen reiner Schönheit. Um die ästhetische Anschauung zufrieden zu stellen, muß das Innere auch wirklich werden, das ideale Streben zur wahren Objectivität, zur vollendeten Form es gebracht haben. Jene Wahrheit, daß es bei Auffassung ästhetischer Verhältnisse auf die Form ankomme, ist zwar Gemeinspruch, aber, wie Gemeinspruch, auch Vorurtheil geworden. Denn nicht minder als die Form ist auch der Inhalt zur Erkenntniß des Schönen nothwendig. Indem man aber, wie der reflectirende Verstand der nicht philosophisch Gebildeten zu thun pflegt, die sogenannte ästhetische Form von der Tiefe des Innern trennt, so verfällt man wieder in jene nur abstracte, kahle Betrachtung, von der uns gerade die Schönheit, welche die Identität der Gegensätze ist, frei gemacht hat. Um es noch einmal zu sagen, was in dem Schönen erscheint, das ist das wirklich, als was es erscheint. Denn das dem schönen Gegenstande zum Grunde liegende Wesen ist als Erscheinung hervorgetreten, hat in derselben, ohne daß irgend ein Rest, ein Dunkel zurückbliebe, ganz den entsprechenden Ausdruck gefunden. Indem diese Einheit des Begriffs und der Erscheinung, des

Inhalts und der Form, des Inneren und des Aeußeren dem Anblickenden unmittelbar, wie mit einem Schlage, entgegen tritt, so nennen wir die Dinge schön. Nicht genug ist daher den sich einander widersprechenden Lehren der Idealisten und Realisten, der Formalisten und Materialisten zu entgegnen, daß dasjenige, was uns im Schönen erhebt und erfreut, eben so sehr die Tiefe des Geistes als der Reichthum des individuellen Lebens ist.

Ist es nun, wie man häufig meint, vor Allem die Natur oder die bewußtlose Welt, in der die wirkliche Schönheit offenbar wird?

Wir fanden, daß in dem Schönen auf das ideale Princip, nicht als auf eine Welt, die nur durchdämmert, hingewiesen wird, sondern daß der Geist hier auch ganz zur Erscheinung kommt. Die Natur nun ist dies dadurch, daß in ihr das sich selbst durchsichtige Licht des Geistes durch das Dunkel, die massenartige Schwere noch verhüllt bleibt. Gewiß schon manche Formen des unorganischen und weit mehr noch Gestalten und Gruppen des vegetabilischen Lebens sind nicht ohne den Zauber der Schönheit. Der Begeisterte, welcher die durch das Licht im Farbenspiele sich zeigende Gegend als Landschaft betrachtet, kann an derselben in trunkenem Entzücken und süßer Wonne jene selige, harmonisch-ideale Welt geheimnißvoll ahnen. Soll dem Künstler, überhaupt dem mit Phantasie begabten Menschen die Wärme, der Hauch des Lebens, der da wieder wirklich Neues schafft, erhalten bleiben, so darf auch jene Frische, jene Unmittelbarkeit des Gefühls, welche allein durch den Umgang mit der Natur gewonnen wird, nicht fehlen. Jedoch die völlige Enthüllung des Schönen gewahren wir erst da, wo, ohne daß die zu realisirenden physischen Zwecke dies hinderten, das absolut Geistige unmittelbar in dem Organismus hervortritt. Dies findet in der

bewußtlosen Natur nicht statt, auch nicht in der nur allgemein beseelten, thierischen Welt, sondern es ist allein die menschliche Gestalt, an welcher das ideale Princip das ihm ganz entsprechende Organ hat. Aber in dem bewegten, unmittelbaren Leben ist es selten, daß Seele und Körper zu einer solchen Einheit verbunden sind, daß wir in der Erscheinung des Einzelnen den Menschen überhaupt völlig anzuschauen vermögen. Denn gewöhnlich ist es, daß da, wo die geistige Tiefe zur Offenbarung kommt, das ideale Streben der Entwickelung körperlicher Schönheit entgegen sein muß, während dagegen in den Fällen, wo durch Regelmäßigkeit, Symmetrie die Schönheit der Formen begründet worden, das unbedeutende, geistlose Aussehen die wirkliche Schönheit zurückzudrängen pflegt. Dazu kommt noch, daß in dieser Sphäre des unmittelbaren Lebens, auch wenn in derselben die Schönheit vorkommt, sie nur wie zufällig an den Dingen erscheint, und daher andere Betrachtungen, welche nicht der Schönheit angehören, es hier dem Anschauenden sehr erschweren, daß dieser die Verhältnisse vom rein ästhetischen Standpunkte auffaßt. Es ist die schöpferische Thätigkeit des Geistes selbst, wodurch die Sprödigkeit und rohe Unmittelbarkeit des natürlichen Lebens, welches dem reinen Ausdrucke des Idealen widerstreitet, gebrochen, und so die bewußtlose Welt mit der ihr gegenüberstehenden bewußten, das Nothwendige mit dem Freien wirklich ausgesöhnt wird. Indem nun in der Kunstschönheit die Natur nicht mehr dunkel, wie in geheimnißvoller Hieroglyphenschrift, auf die Idee hinweiset, sondern diese ohne Verhüllung hervortritt, so ist auch die vollendete Schönheit, welche den Anblick der absoluten Einheit des Geistes und der Natur gewährt, offenbar geworden.

Das Urtheil, das Schöne sei die erscheinende Idee, ist noch ganz allgemein, und es sind nun auch die einzelnen

Momente, in denen der Begriff des Schönen seine Wirklichkeit bethätigt, nachzuweisen. Die Idee des Schönen ist am wenigsten starres Sein, sie ist fortschreitendes, schöpferisches Leben und kann allein als ein in der idealen Welt vorgehender Proceß begriffen werden. Der Gegenstand des Schönen in seiner Trennung von der subjectiven Thätigkeit ist das abstracte, geistlose Ding und nicht mehr die in die Idealwelt verwandelte Wirklichkeit.

Ueberall, wo das Leben seinem ursprünglich latenten Zustande entnommen und zum thätigen, bewußten erwacht ist, wird die zum Grunde liegende Einheit von der Art sein, daß dieselbe besondre Thätigkeiten, die zu Differenzen, Gegensätzen sich bilden, in sich aufkommen läßt. Ohne solche Unterschiede wäre die Einheit keine lebendige, keine wirkliche und mit dem Aufhören dieser innern Bewegungen würde auch der Tod sich einstellen. Und so bethätigt sich auch jener Proceß, durch den das Schöne zu seiner Vollendung gelangt, darin, daß besondre Momente, Unterschiede, die zu Gegensätzen und Widersprüchen werden, hervortreten. Was die ältern, nicht speculativen Aesthetiker als die dem Schönen beizulegenden Prädikate nur angaben und nicht ohne Willkür zusammen häuften: dies sind die einzelnen Momente, in denen das Leben der erscheinenden Idee sich entfaltet. Die speculative Aesthetik nun hat es zur Aufgabe, daß sie diese besondern Momente in dem schöpferischen Leben des Schönen nachweiset und dieselben aus dem Begriffe selbst hervorgehen läßt. Auch das negative Moment, welches in Folge der einander entgegengesetzten Richtungen sich äußert und die dem Schönen zum Grunde liegende Harmonie zu vernichten droht, muß ohne Verhüllung an den Tag kommen. Wie nun aber im Universum des Schönen selbst die absolut geistige Macht der Idee jedweden Widerspruch überwindet, und durch den

Anschlag aller Dissonanzen nur die Verherrlichung jener einen göttlichen Harmonie herbeigeführt wird, so muß auch die speculative Betrachtung des Schönen alle negativen Momente bis dahin verfolgen, wo dieselben in der Idee zur Auflösung kommen.

Am einfachsten, unmittelbarsten zeigt sich das Wesen des Schönen zunächst in derjenigen Gestalt, welche wir die Schönheit im engern Sinne zu nennen pflegen. Es ist hier der geistige Inhalt von der Art, daß er dem sinnlichen Elemente und dem heitern Spiele am wenigsten Gewalt anthut. Kein Kampf der Form mit dem Stoffe, keine Ueberfülle des Idealen, wofür der reine, der Kunst nothwendige Ausdruck nicht gewonnen werden kann, ist sichtbar. Wie hier das Schöne recht augenscheinlich im Bunde mit der Natur, ja als deren Verklärung sich zeigt, so ist es auch im Einklange mit der wirklichen, uns täglich umgebenden Welt. Wir glauben noch in derselben uns zu befinden und doch ist es das Reich der Phantasie, deren reines, nicht getrübtes Licht, durch welches hier das rohe, materielle Leben vergeistigt worden.

Was auf dieser ersten Phase des Schönen abwehrt, daß die Dinge nicht in das gemeine Leben wieder zurücksinken, ist der Hauch der Anmuth. Diese hat ihr Leben nicht in der Natur, als solcher; denn es ist der Liebreiz der schönen Seele, der in dem Spiele der Grazie den Anblickenden fesselt. In Folge dieses Spiels geht mit der bisherigen Naturschönheit eine eigentliche Verwandlung vor. Was spröde war, starr darnieder lag, schließt sich auf, da die Thätigkeit der Seele sich nun auch über diejenigen Regionen verbreitet, wo das Auge bisher nur Nothwendigkeit, nur das Dunkel der Materie wahrnehmen konnte. Diese Magie, welche die Grazie an dem Gegenstande, dem sie sich mittheilt, ausübt, äußert sich in der Bewegung.

Da das Wesen der Anmuth, inneres Leben, subjective Thätigkeit ist, so muß das Hervortreten dieser innern Regung für den äußern Anblick als Bewegung erscheinen. Es versteht sich von selbst, daß diese Bewegung nur eine ungemein milde, sanfte sein kann. Denn weit entfernt, daß jenes Gleichgewicht zwischen Geist und Materie, welches die Schönheit fodert, aufgehoben würde, ist es ja gerade die Charis, welche beide Elemente zu einem Leben verbindet. Aber wenngleich die Anmuth aus dem Princip des Seelenlebens, aus der Freiheit, hervorgeht, so muß sie doch wieder wie Natur, wie unwillkürlich, an dem Gegenstande erscheinen. Der Geist, der in der Anmuth sich regt, spielt noch als der Naturgeist, und dieser gibt der zum ersten Male auftauchenden, idealen Schönheit ganz das Ansehen naiver Unmittelbarkeit. Aus diesem Grunde wird der wirklichen Anmuth nie ein zu bestimmtes Bewußtsein ihrer beiwohnen. Ueberall durch die Huld und den Liebreiz, welchen die Grazie auch in den zufälligsten Bewegungen äußert, bezaubernd, scheint ihr doch selbst die von ihr ausgehende Magie ein Geheimniß zu bleiben.

Wenn dagegen in der Anmuth ein Wissen derselben sich zeigt und wir da, wo naive Gesinnung, die Eingebung der schönen Seele erwartet wird, mit einem Male beabsichtigte Kunst, die da liebenswürdig erscheinen will, sehen müssen, so ist auch der Zauber, welcher der wirklichen Grazie beiwohnt, zerstört. Denn es ist lächerlich und bisweilen sogar widerwärtig, wenn jene Formen, in denen die schöne Seele, ohne daß sie selbst dies weiß, sich äußert, abgelernt und als Nachahmung wieder gegeben werden. Solche studirte Grazie wird leicht zur Grimasse der Hellsehende erkennt in allen denjenigen Gestalten, durch falschen Schein wirkliche Natur, die nicht da ist, tirt wird, nur die mit Schminke übertünchte Leerheit.

Jedoch das Band, welches in der wirklichen Anmuth Geist und Natur, das Wesen und dessen Erscheinung, so unmittelbar zu einem Leben verbindet, ist kein immerwährendes. Jener Liebreiz, der uns in dem Anblicke der Anmuth so wunderbar fesselt, setzt voraus, daß die Seele Naturgeist ist, die Tiefe des Selbstbewußtseins sich noch nicht geoffenbart hat. Nur in solchem Falle, wo, wie in dem seelenvollen, naiven Weibe, das Leben die Tiefe des Widerspruchs noch nicht kennt, sind die Bedingungen, unter denen das reine Wesen der Anmuth sich äußert, vorhanden. Aber der Inhalt, der dem Schönen zum Grunde liegt, ist die absolute Idee selbst. Deren Tiefe gährt daher innerhalb des Processes, der das Schöne erzeugt, und will erscheinen, zur wirklichen Offenbarung gelangen. Solcher Bedeutsamkeit des geistigen Princips widerstreitet jedoch jenes heitre Spiel der Grazie, und indem nun durch die Aufnahme des tiefern Gehalts die gefällige Form dies nicht mehr bleibt, so ist mit deren Vernichtung auch die Schönheit selbst untergegangen.

Was dagegen nun auf dem ästhetischen Gebiete sich zeigt ist der Widerspruch zwischen der Idee als solcher und der sinnlichen Form, die dem Inhalte nicht mehr angemessen ist. Dieser zur Anschauung kommende Widerspruch, der die Schönheit zunächst aufhebt, ist das Erhabene.

Daß in diesem die Harmonie, welche im Schönen zwischen dem idealen Principe und dem sinnlichen Elemente statt findet, aufgehoben sei, wies bereits Kant und nach ihm Schiller sehr gründlich nach *). Für beide Denker ist das Erhabene nie eigentlich im Objecte, sondern allein im Sub-

---

*) S. Kant's Kritik der Urtheilskraft, S. 74—131. und Schillers Werke, Bd. 12. S. 346—370.

jecte. Denn was man das objectiv Erhabene nennt, sind nur ungeheure Naturgrößen, welche unsre Sinne und unsre Einbildungskraft nicht zu umfassen vermögen, und die daher in uns auch zunächst das Gefühl der Niedergeschlagenheit und Ohnmacht erwecken. Der sogenannte erhabene Gegenstand könnte daher allein mit Unlust oder Wehsein uns erfüllen, wenn derselbe nicht gerade durch seine Unangemessenheit gegen das Interesse der Sinne uns an die von der Vernunft geforderten Ideen erinnerte. Indem diese in uns zum Bewußtsein kommen, so fühlen wir uns in jene übersinnliche Sphäre erhoben, in welcher die Natur keine Gewalt mehr ausüben kann. Doch wird das Gefühl des Erhabenen kein absolut reines, kein harmonisches. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich als ein Schauer äußern, und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann. Demnach verharren hier Natur und Geist, das sinnliche und das übersinnliche Interesse, ohne sich zu versöhnen, im starren Gegensatze zu einander.

Durch diese Theorie ist das eine Moment des Erhabenen, insofern nämlich der Geist als das übersinnliche Princip negativ gegen die Natur sich verhält, in aller Schärfe ausgesprochen. Es ist dies überhaupt ein großes Verdienst der Kantischen Philosophie, daß sie in der ästhetischen Sphäre mit Entschiedenheit auf die absolute Idee hinweis't. Freilich, da hier dasjenige, welches nur ein Moment, eine Entwickelungsstufe im Gebiete des Erhabenen ist, für dessen wirklichen Begriff genommen und fixirt wird, so muß die der genialen Anschauung zum Grunde liegende Wahrheit auch wieder verdunkelt oder gar entstellt werden. Richtig ist es, wie Kant im Unterschiede von der bewußtlosen Welt das Erhabene im Subjecte oder im Selbstbewußtsein findet. Denn der Geist des Menschen, insofern derselbe ch zur Idee erhebt, nimmt Theil an der wirklichen Erha=

benheit und es wird dies absolut geistige Interesse zunächst im Widerspruche mit der Sinnenwelt sich geltend machen. Aber mit der Aufdeckung solchen Widerspruchs läßt es nun auch Kant bewenden und das speculative Interesse regt sich nicht weiter. Wie man bei diesem kritisch-analytischen Verfahren gar nicht begreift, wie denn das Erhabene mit einem Male auf dem ästhetischen Gebiete erscheint, so wird auch gar kein Versuch gemacht, das Erhabene von der schweren Negation, die demselben doch anhaftet, zu reinigen. Offenbar ist Kant's Erhabenheit nur die des einzelnen Subjectes, daher eine abgeleitete, noch nicht die vollendete, wahre. Soll diese, die erst im secundären Lichte sich zeigt, wirklich gewonnen werden, so ist die Aufhebung, die Negation des endlich Erhabenen im absoluten Principe nothwendig. Nur das Absolute, bestimmter die göttliche Persönlichkeit, ist das wahrhaft Erhabene, und Alles was im Reiche des endlichen Geistes und der Natur mit Recht erhaben genannt wird, ist der Abglanz dieses einen Urlichtes. In diesem allein Erhabenen muß aber nothwendig auch der Gegensatz, der im endlich Erhabenen zwischen dem Interesse des Geistes und der Natur sich zeigt, zu seiner völligen Auflösung gelangen, da die absolute Persönlichkeit, welche die Natur und den endlichen Geist erschaffen hat, das beide Extreme übergreifende, vermittelnde Princip ist. Allerdings ist Gott, als der lebendige, keine starre geistlose Einheit; auch in ihm sind Unterschiede, Gegensätze, die aber, obschon dies, auch zur absoluten Identität vereint sind. Gott hat den Grund seines Lebens, die Bedingung des Seins ganz in seiner Gewalt, und wie er selbst von Ewigkeit über das in ihm Nothwendige herrscht, so kann in diesem Lichte reiner Erhabenheit kein trüber Rest, kein Dunkel sich zeigen.

So wäre denn mit dem Begriffe der absoluten Per-

sönlichkeit auch der des absolut Erhabenen, in welchem Geist und Natur nicht mehr ein nur negatives Verhältniß zu einander haben, gewonnen. Aber dieser metaphysisch-theologische Begriff und seine Verwirklichung im ästhetischen Gebiete sind wohl zu unterscheiden. Es fragt sich nämlich, kann das absolut Erhabene auch völlig zur Anschauung gebracht werden, oder mit andern Worten, kann das Erhabene in jener bestimmten, sinnlichen Form, die einmal alle Schönheit erfordert, sich offenbaren?

Blicken wir auf die Schöpfungen der wirklichen Kunst selbst, so finden wir, daß das Erhabene zunächst nicht das Schöne ist. Hat in diesem die geistige Thätigkeit sich in dem Grade mit dem materiellen Elemente gesättigt, daß es uns vorkommt, als ob von jeher beide Elemente zu einem Leben verbunden gewesen wären, so sehen wir dagegen in dem Erhabenen, wie das unendliche Princip übergeht in die erscheinende Welt und in dieser sich entfaltet. Wodurch das erhabene Kunstwerk ohne alles Streben nach Effect so imposant wird, ist das Bedeutsame, die geistige Tiefe, welche jedoch in der äußern Gestalt nicht den ihr völlig entsprechenden Ausdruck gefunden hat. Indem aber dieser fehlt, so tritt das göttliche Princip in dem erhabenen Kunstwerke, wie mit Majestät, nicht selten auch als ein dem Menschen fremdes, ja demselben feindliches Wesen auf. Es ist nun die Möglichkeit vorhanden, daß jene beiden Momente des Sinnlichen und Geistigen, welche nicht zur absoluten Einheit sich aussöhnen, ganz auseinander gezerrt werden, so daß für die ästhetische Anschauung ein solches Mißverhältniß geradezu das Häßliche wird. Aber eben so sehr ist auch die Möglichkeit da, daß das Erhabene, welches als solches erst die werdende, sich entfaltende Schönheit ist, auch als die wirkliche hervortritt. Dies wird erreicht, sobald die im Uebergehen in die Wirklichkeit begriffene

Idee, wie als höchste Thätigkeit, zugleich als absolute Ruhe sich äußert. In dieser, die aus dem völligen Siege des Geistes über die Naturmacht hervorgeht, gewinnt die sich selbst ganz verstehende Kraft die der wirklichen Entfaltung nothwendige Schranke und die dem idealen Leben entsprechende Form. Das absolute Princip, obschon es den Charakter des Ueberirdischen behält, ist im vollendet Erhabenen ganz in die Bedingungen des Reinmenschlichen eingegangen und der Ausdruck des sittlichen Willens, der das physische Leben ganz in seiner Gewalt hat, erweckt in dem Anblickenden Ehrfurcht, huldigende Liebe. In solchem Gefühle kommt dann auch nothwendig jene Dissonanz zur Auflösung, die nach Kants Theorie im Erhabenen stehen bleibt und wodurch dieses vom Schönen getrennt ist. Es sind allein einzelne Erscheinungen des Natur-, also nicht des eigentlich Erhabenen, die unter gewissen Verhältnissen uns unangenehm an unsre physische Ohnmacht erinnern; aber es widerstreitet dem Charakter des vollendet Erhabenen, daß in dem Anschauenden das Interesse der Sinne mit dem des Geistes in Widerspruch sein könne. Indem in der majestätischen Schönheit die bloße Kraft nicht mehr dies ist, sondern als die durch das ideale Princip gemäßigte erscheint, so kann in dieser Form des Naturlebens allein das den Geist erhebende Moment unmittelbar angeschaut werden.

In der Art und Weise, wie die plastische Kunst der Alten das Bild des Gottes und des Heros von einander unterschieden hat, ist das Eigenthümliche einseitiger Erhabenheit und derjenigen, die auch majestätische Schönheit ist, bestimmt hervorgetreten. In dem kämpfenden Helden ist der Ausdruck höchster Kraft; doch vermag diese bedeutsame Persönlichkeit nicht mit den Bedingungen des Endlichen sich auszusöhnen, nicht das nothwendige Gleichgewicht zwischen der Thätigkeit des freien Geistes und dem Andrange

physischer Kraft zu gewinnen. Gerade diese starken, gewaltigen Individuen müssen es sein, an denen, wie am Herakles, Theseus, Ajas u. s. w. auch die nächtliche Tiefe, das Dämonische in allem Entsetzen sich entschleiert, und an denen daher, wie die höchste Macht, auch die völlige Ohnmacht, Nichtigkeit des Menschen offenbar wird.

Das überirdische Princip, welches in dem Heros häufig eine finstere, zerstörende Gewalt ausübt, ist das innerste Wesen des Gottes, hat mit dessen Natur zu einem Leben sich ausgeglichen. Da in dem Gotte die Individualität ganz der Ausdruck höherer Nothwendigkeit, des Absoluten, ist, so können nie eigentliche Affecte und Leidenschaften die Tiefe der Seele in Aufruhr bringen, nie diese göttlichen Bildungen durch irgend eine Trübung, ein Dunkel verunreinigt werden. Der in seinem Dasein befriedigte selige Gott blickt mit Gleichmuth auf die ihn umgebende Welt, und die so über die ganze Gestalt sich verbreitende Ruhe macht, daß das an sich Erhabene zum Ausdrucke majestätischer Schönheit verklärt wird.

Das absolut Erhabene, soweit wir dasselbe in dem ästhetischen Gebiete bis dahin verfolgt haben, erscheint also in dem Bilde des seligen, durch kein Dunkel zu trübenden Gottes. Obschon es immer das Streben der reinen, durch keine Reflexion des Verstandes irre gewordenen Begeisterung sein wird, die Gottheit in bestimmter Persönlichkeit zur Anschauung zu bringen, so liegt es doch in solcher Aufgabe selbst, daß hier nur die eine Richtung des göttlichen Lebens hervortritt, diejenige nämlich, in der das Erhabene, als das absolut in sich seiende, selige Wesen indifferent gegen die Welt erscheint. Aber die geistige Tiefe der Gottheit, die das Endliche von seiner Unwahrheit, Nichtigkeit frei macht, und dieses in das absolute Princip zurück führt, kann in der Darstellung jenes plastischen Ideals

noch nicht offenbar werden. Damit dies geschehe, muß die reine Thätigkeit der Idee von derjenigen Seite sich zeigen, wo das Absolute im Conflicte, im Widerspruche mit dem Endlichen erscheint. Ja dieses selbst, das menschliche Leben muß aufgeregt und dem schwersten Kampfe entgegen geführt werden. Wie alle Kräfte, die bisher im Menschen noch schliefen, nach vielfachen Richtungen sich nun entfalten, so müssen wir auch die Macht des Negativen bis zu jenem äußersten Höhepunkte gelangen sehen, wo der Widerspruch zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, dem Menschen und Gott in seiner ganzen Tiefe zur Anschauung kommt.

Es ist einseitig verfahren, wenn man, wie die Kantische Schule es thut, das dem endlich Erhabenen anhaftende negative Moment nur in dem Widerspruche des Geistes mit der Natur findet. Bei solchen Collisionen kann allerdings der Geist als das freie Princip in uns, jener äußeren Nothwendigkeit Widerstand leisten. Denn indem der Mensch der Gewalt des körperlichen Schmerzes das einräumt, was in ihm bloße Natur ist, so erhebt sich die Freiheit in jene Regionen, welche die Naturgewalt nicht zu berühren vermag. So ist dem Menschen, obschon derselbe physisch unterliegt, als geistigem, sittlichen Wesen der Sieg über die ihn bekämpfende Natur zu Theil geworden.

Aber die Conflicte im Erhabenen sind keinesweges alle von der Art, daß sie auf den Gegensatz des freien Willens mit der Naturgewalt zurückgeführt werden können. Was angegriffen wird, dies ist nicht selten die Tiefe des Selenlebens selbst, und es ist der Geist mit dem Geiste, die sittliche Macht mit einer andern gleichfalls berechtigten, ja der Mensch mit der Gottheit, die im Erhabenen sich einander bekämpfen, und so den schauerlichen Ungrund, die nächtliche Tiefe des Lebens an den Tag bringen. Was kann für den Anblickenden ergreifender sein, als jener Zu-

stand des unglücklichen Oedipus, der sich schuldig fühlt, und doch, indem er, ohne daß er dies wußte, den Frevel beging, keinesweges freiwillig das Entsetzliche that*).

Und in welch' einen jammervollen Wahnsinn verfällt Orestes, da er, als er den Tod des Vaters, wozu ihn heiliger Brauch und das Gebot des göttlichen Apollon selbst, aufforderte, rächen will, dies nicht anders kann, als so, daß er den Gräuel aller Gräuel, den Muttermord, ausübt. Diese und ähnliche Erscheinungen in der sittlichen Welt offenbaren Widersprüche, welche zu überwältigen die Willensthätigkeit des einzelnen Menschen nicht ausreicht.

Denn wie der Mensch in solchen Zuständen mit sich selbst zerfallen ist, so auch mit der höchsten, absoluten Macht. Das wirkliche Bewußtsein des Menschen wäre dies nicht, wenn es nicht ein inneres, wesentliches Verhältniß zu Gott hätte. Indem nun derjenige, der mit sich selbst in Zwiespalt lebt, auch in Gott ist, so weiß er diesen, der nicht zu trübende Ruhe, absolute Seligkeit ist, in sich verletzt. Aber die fürchterlichste Qual des negativ gewordenen Lebens ist unstreitig da vorhanden, wo das menschliche Bewußtsein, welches als solches nicht selbstständig ist, die göttliche Macht, das Princip des eigenen Lebens, als das dem Innern feindliche Wesen fühlen muß.

Ist es in der antiken Weltansicht begründet, daß es hier, inwiefern der Mensch selbst an dem Zwiespalte mit der Gottheit schuldig sei, oder nicht, in Dunkel gehüllt bleibt, so hat dagegen die Kunst der Neueren entschieden solche Fälle gewählt, an denen wir sehen, daß es die Willkür des Individuums selbst ist, die den Abfall von jener

*) S. Oedipus in Kolonos. V. 979—981.

εἰς χεῖρας ἦλθον πατρὶ καὶ κατέκτανον,
μηδὲν ξυνιεὶς ὧν ἔδρων, εἰς οὕς τ' ἔδρων,
πῶς γ' ἂν τό γ' ἆκον πρᾶγμ' ἂν εἰκότως ψέγοις;

absoluten Macht herbeiführt. Soll nun dieser Zwist zur Auflösung kommen, so setzt dies voraus, daß das negativ gewordene Endliche, insofern es dies ist, in seiner zeitlichen Erscheinung untergehen, und dagegen das absolute Princip, als die alle Gegensätze überwältigende Macht sich offenbaren müsse. Wie aber kann nun noch die Schönheit, die da fordert, daß das überirdische, ideale Princip mit dem wirklich erscheinenden Leben in Identität sei, gerettet werden?

Wir würden in solchen Fällen nur niedergeschlagen werden, aber keineswegs den Anblick der Idee gewinnen, wenn hier alle Kraft der Darstellung auf das Untergehen des Endlichen verwendet würde. Es würde dann, trotz der bedeutenden, das Gemüth tief aufregenden Kraft, doch die eigentliche Welt des Schönen vernichtet sein, und das Ganze in einer nicht zur Auflösung kommenden Dissonanz enden müssen. Aber auf diesem äußersten Höhepunkte der Negativität, wo alles Irdische, im Gegensatze mit dem reinen Leben der Gottheit, als das Eitle, Nichtige zerrinnt, zeigt es sich auch, daß durch den Untergang das Endliche von seiner Unwahrheit befreit und in das absolut göttliche Leben erhoben wird. Denn der Opfertod, den das Menschliche hier erleidet, übt Reinigung, Sühnung an demselben aus und versöhnt das Irdische mit dem absoluten Principe. Indem dieses nun sich entschleiert und als die allein wirkliche, positive Macht in den Vordergrund tritt, so ist auch der Anblick des nur Negativen verschwunden. Denn was der anschauenden Phantasie sich zeigt, ist das Licht überirdischer Schönheit, die ihren Lichtglanz auch über das im Diesseits Untergehende verbreitet. Aber das Erhabene, welches aus solchem Kampfe mit der negativen Macht hervorgeht und als wirkliche Schönheit zur Offenbarung gelangt, ist das T r a g i s c h e.

Es ist das Tragische das eine Extrem, bis zu dem die

schöpferische Thätigkeit, welche die Welt des Schönen bildet, reicht. Der Widerspruch, der dem Leben anhaftet, ist bis zur äußersten Spitze hervorgetreten, und die negative Macht hat Alles aufgeboten, um die in dem Universum des Schönen waltende Harmonie zu vernichten. Jedoch alle diese Angriffe vermögen die absolute Klarheit und Ruhe der Idee nicht zu trüben, ja die negativen Momente müssen am Ende als einzelne Dissonanzen in der Harmonie des Schönen sich auflösen*).

Aber es ist das Tragische nur der eine Endpunkt, in welchem der Proceß, durch den das Schöne erzeugt wird, sich vollendet. Es ist dies zwar die tiefsinnigste, jedoch keineswegs die einzige Art, wodurch die Schönheit, die an den Gegensätzen, die in ihr aufkommen, unterzugehen in Gefahr ist, gerettet wird. Das andere Extrem, bis zu dem das Schöne sich ausbreitet, ist das Resultat der dem Tragischen entgegengesetzten Richtung. Die Möglichkeit, daß durch das Erhabene die Harmonie des Schönen vernichtet

*) Indem auch im Tragischen die Versöhnung des Diesseits mit dem Jenseits, des Menschen mit Gott, gezeigt wird, so sind wir dem Gebiete der eigentlichen Religion näher gebracht. Die Formen jedoch, in denen die Frömmigkeit und das Tragische uns zum höchsten Principe erheben, sind sehr von einander abweichend. Wie in der Religion die Versöhnung des Menschen mit Gott vollzogen wird, entzieht sich Alles dem äußern Anblicke, und die Versöhnung hat die rein geistige Form, geht allein in der Tiefe des Innern vor. Dagegen die tragische Schönheit, nachdem sie sich über die ganze Sphäre des erscheinenden Lebens verbreitet hat, gelangt dann auch bis zu jenem äußersten Endpunkte, wo das nur Endliche durch das Absolute aufgehoben wird. Man darf daher sagen, auf dem äußersten Gipfel, wo das Tragische zum Abschlusse kommt, wolle auch die Schönheit ihre bisherige Form aufgeben, und dringe in jene Region, in der die reine Thätigkeit der Idee ohne alle Beimischung des sinnlichen Elementes offenbar wird.

wird, beruht darin, daß das ideale Streben, welches die Schranken des Gewöhnlichen überschreitet, nicht die dem Wesen entsprechende Form gewinnen kann. Aber das Schöne, welches ohne Verbindung entgegengesetzter Elemente dies nicht wäre, kann auch dadurch gefährdet werden, daß das nichtgeistige, dem natürlichen Leben angehörende Moment das Interesse an dem höhern, übersinnlichen Principe zurückdrängt. Die gemeine Existenz, die sogenannte prosaische Wirklichkeit, bildet mit der idealen Sphäre einen so grellen Contrast, dadurch, daß dies niedere Leben in seinen physischen Bedürfnissen und particularen Interessen dem Absoluten zu widerstreiten scheint. Das gemeine, kreatürliche Begehren, wenn es dahin gelangt, daß es das einzelne Moment fixirt, und gegen die im Schönen waltende Harmonie ankämpft, wird das Häßliche. Doch die reine schöpferische Thätigkeit des Schönen bewährt sich auch darin, daß sie die Sphäre des Gemeinen und Häßlichen ihrer starren Isolirtheit enthebt und dieselbe in die Idealwelt umwandelt. Es sind wiederum mehrere Entwicklungsstufen, die auch in dieser Richtung das Schöne zu durchlaufen hat. Was zuerst sich zeigt, ist dies, daß jenes gemeine, häßliche Element, dessen Anblick widerwärtig war oder selbst Grauen erweckte, unschädlich gemacht wird. Das Häßliche erscheint nun als das Wesenlose, Ohnmächtige, welches im Contraste mit der im Innern lebenden Wahrheit Lachen erweckt. Das Reich des Lächerlichen, in dem das Häßliche aufgehoben worden, ist das Widersinnige und Thörichte. Dieses ist als solches noch keineswegs das Schöne, im Gegentheile als die Negation des Wahren auch entschieden im Widerspruche mit dem Schönen. Doch die schöpferische Thätigkeit der Idee läßt das Alberne, Verkehrte nicht in diesem nur negativen Verhalten. Der Makel, der dem lächerlichen Gegenstande anhaftet, vermindert sich, indem

das Absurde, Thörichte in unmittelbare Verbindung mit demjenigen Wesen, womit es einen so grellen Contrast bildet, tritt. So kommen die seltsamsten Dinge zum Vorschein. Wir sehen einmal die äußersten Extreme der Narrheit und Verkehrtheit, die sogar jenen Regionen nahe kommen, wo der eigentliche Wahnsinn einzubrechen droht. Aber diese bunte tolle Welt des Scheins wäre nicht wirklich lächerlich, wenn sie nicht Berührungen mit dem Höchsten, Besten in uns hätte, wenn sie nicht mit der tiefen Innerlichkeit, mit allen denjenigen Mächten, welche das eigentliche Gemüthsleben begründen, sich verschmölze. Indem nun die Trennung zwischen dem Absurden, Albernen und der Idealwelt dadurch aufhört, daß in dieser alle die seltsamen Gegensätze sich auflösen, so sind wir aus dem Gemeinen in das Reich des Schönen erhoben worden. Aber das Schöne, insofern es aus einer solchen Läuterung des Häßlichen und Lächerlichen hervorgeht, ist das Komische.

II.

Das Komische.

Der *Begriff* des *Komischen* ist als solcher einmal rein *speculativ* in seinen einzelnen Momenten zu entfalten; dann aber auch muß die *künstlerische Thätigkeit*, die *praktische* Richtung, durch welche das Komische verwirklicht wird, in ihren Entwicklungsstufen nachgewiesen werden. Es zerfällt daher die Theorie des Komischen in *zwei Abtheilungen*. In der ersten ist es der Begriff des Komischen überhaupt, den wir von den niedern Stufen aus bis dahin verfolgen, wo derselbe in die *Idee* des *Schönen* übergeht. In der zweiten Abtheilung dagegen ist es die das Komische erzeugende Thätigkeit der Phantasie, die wir nach mehreren Richtungen im Kampfe mit den Gegensätzen des gemeinen Bewußtseins endlich zum reinen *Humor* sich durchbilden sehen.

I. Der Begriff des Komischen überhaupt.

Der aus der Theorie des Schönen zwar gewonnene, aber erst sehr dürftige, nur in den allgemeinsten Zügen dastehende Begriff des Komischen wird dann sich zum bestimmteren, volleren Leben uns aufschließen, wenn wir mit den besondern Momenten oder Entwicklungsstufen, die dem wirklich Komischen vorangehen, uns bekannt gemacht haben. Als der niedere Grund, der jedoch von dem Principe wohl zu unterscheiden ist, aus dem das Komische hervorgeht, zeigt sich das Häßliche, und wir müssen daher dieses zuerst zum Gegenstande unsrer Untersuchung machen.

A. Das Häſsliche.

Die Möglichkeit, daß das Schöne innerhalb des geistigen Processes selbst vernichtet werden kann, beruht im Allgemeinen darin, daß des Schönen Wirklichkeit die Verbindung mehrer einander entgegengesetzter Elemente voraussetzt. Sobald diese einzelnen Momente, welche in ihrem harmonischen Ineinandergreifen das Schöne bilden, eine solche Stellung zu einander erhalten, daß dadurch das Ganze verrückt wird, so ist die Schönheit vernichtet. Dieses erreicht das Häßliche.

Die Vorstellungen, welche das gewöhnliche Räsonnement von dem Häßlichen sich macht, halten sich nur an der äußern Erscheinung und berühren jene Untiefen, aus denen das wirklich Häßliche hervorgeht, nicht*). Wie das Böse mehr aussagt, als nur den Mangel des Guten, es hinweist auf ein verkehrt gewordenes positives Moment, so ist auch im Häßliichen, in der Negation des Schönen, ein Ankämpfen gegen die in diesem waltende Harmonie. Hier ist es bei der Fülle des individuellen Lebens doch ein Geist, der die besonderen Theile durchdringt, und diese zu einem Ganzen verbindet. Daher denn redet aus dem Schönen eine höhere Nothwendigkeit uns an, welche, als ein Bild des göttlichen Universums, uns mit Ehrfurcht und heiliger Scheu erfüllen muß. Das Gegentheil eines solchen Ineinanderseins ist das Häßliche. Hier will das einzelne Moment nicht in dem Flusse des Lebens überhaupt sich fortbewegen, sondern es sucht sich in seiner Particularität zu fixiren, und möchte das für sich sein, was es nur im Ganzen sein kann. Indem durch solche Willkür die einzelnen Theile in ihrer wahren Stellung zu einander verrückt werden, so wird das Band der Liebe, welches die einander entgegengesetzten Elemente zur absoluten Einheit verbindet, gebrochen, und die Zerstörung des Ganzen ist sichtbar. Solche Zerrissenheit, Verzerrung der Totalität ist immer der Charakter des Häßlichen. Einzelne Momente des Begriffs sind vorhanden; aber dieselben sind ohne inneren Zusammenhang roh durch einander geworfen. Statt daß, wie wir erwarten, die wirkliche Idee zur Erscheinung kommt, ist es allein

---

*) Es ist das Verdienst des Herrn Professor Weiße in Leipzig, den Begriff des Häßlichen zuerst seiner Bedeutung nach erkannt und denselben dem ästhetischen Gebiete angeeignet zu haben. S. Weiße's Aesthetik Bd. I. S. 13—207.

das Negative, der nicht zur Auflösung gelangende Widerspruch, den wir anschauen müssen.

Wir sahen oben, daß der dem Schönen nothwendigen Bewegung die Aufnahme des negativen Moments keineswegs widerstreitet. Da das Schöne, im Unterschiede von dem sogenannten Ideale, wirkliches Leben ist, welches eingeht in die Conflicte, Gegensätze der Welt, so werden auch solche Momente aufgenommen, die als das Dunkle, Irrationale gegen die reine Thätigkeit der Idee sich feindlich verhalten. Aber die Dissonanzen, die im Schönen angeschlagen werden, bleiben nicht als solche stehen, sondern gehen in die Harmonie über. Anders verhält es sich im Häßlichen. Hier kommt das negative Moment, dessen starres, sprödes Fürsichsein nicht zu seiner Auflösung, und das von der Idee abgefallene Leben zeigt sich in seiner Verzerrung und Zerrissenheit ohne Schleier dem Auge.

Der Anblick eines solchen Unwesens muß für fein empfindende Naturen nicht nur unangenehm sein, sondern in vielen Fällen selbst Grauen erwecken. Aufgabe aller erschaffenen Geister ist es, daß sie das wirklich werden, was sie ihrer Bestimmung nach sein sollen. Wirklich ist die Idee, welche das Wesen im Besondern offenbart. Hier ist immer ein Ganzes, welches jedoch die in ihm begriffenen Momente nach allen Richtungen frei sich entfalten läßt. Solche Identität herbeizuführen, strebt der Geist des Menschen auch. Dieser schwankt, durch Leidenschaft, Wahn irre geführt, oft in dem Kampfe; aber der gute Genius rettet den Irrenden nicht selten da, wo es schien, als ob der Mensch nothwendig ein Opfer der so nahe liegenden Untiefe werden müßte. Dagegen in dem Häßlichen ist die Totalität der Idee zertrümmert und es ist der verkehrte Geist, die auf den Kopf gestellte Schönheit sichtbar geworden. Wie in dem Häßlichen Alles seiner natur-

gemäßen Stellung entrückt, der Geist in seiner Wahrheit gebrochen ist, so erkennen wir darin jene mißtönende Vernunft, vor deren dumpfen, dissonirenden Klängen auch Shakespeare's Ophelia erschrecken muß. Wahrhaft wirklich ist der endliche Geist nur insofern, als er in Identität mit der Idee ist, und diese in seinem Leben darstellt. Dagegen wenn der Geist in seiner Verkehrtheit das innere Band der Liebe gewaltsam zu brechen, und die einzelnen Momente in ihrer Trennung von dem Ganzen fest zu halten sucht, so ist eine solche wüste, hohle Existenzweise kein wirkliches Sein mehr. Indem nun das Häßliche dadurch dies ist, daß es gegen die Totalität frech sich auflehnt, so weiset es hin auf eine große Lüge, die für die Idee ein gespensterartiges Zerrbild, welches im gleißnerischen Scheine das Leben der Wirklichkeit erheuchelt, dahinstellen will.

Obschon aber das Häßliche als solches kein wirkliches Sein ist, so ist doch mit diesem Unwesen die Theilnahme an dem Idealen, an dessen positiver Kraft wohl vereinbar. Es erfordert nicht viele Denkkraft, den Begriff des Häßlichen rein abstract, getrennt von dem positiven Momente aufzufassen; jedoch eine solche Betrachtung gelangt auch nicht zur Einsicht in diejenigen Verhältnisse, um die es sich hier handelt. Ist gleich die Wahrheit der Idee im Häßlichen vernichtet, so verhindert dies doch nicht, daß in dem dagebliebenen Bruchstücke Elemente des Schönen fortleben. Das Bedeutsame, was die Einbildungskraft und die Leidenschaften aufregt, und was allein die große Menge an die Welt des Schönen fesselt, findet sich auch in vielen Erscheinungen des Häßlichen. Man lebt in einer zwar kindlichen, aber geistlosen Unschuld, wenn man dem häßlich gewordenen Geiste ein Erheben über die gemeine Natürlichkeit, mit einem Worte einen gewissen genialen Aufschwung abspricht. Nach der Sage wird nicht nur Ahasverus, der bei seiner

barschen Natur und platten Denkweise den der Last der Kreuzes erliegenden Weltheiland nur mit Vorwürfen überhäufen kann, auf alle Zeiten häßlich, sondern auch der geniale Faust muß dies werden. Wie dieser in entgegengesetzter Richtung mit jenem jüdischen Handwerker durch das über das Gemeine sich erhebende Streben zum Falle kommt, so entsagt auch nach demselben Faust den idealen Interessen keineswegs völlig. Viele Züge, an denen man in neuerer Zeit den geistvollen, interessanten Menschen zu erkennen glaubt, fehlen auch da noch nicht dem Faust, als er, nach der Sage, sich bereits dem Teufel ergeben hat.

Daher sind diejenigen, welche sich selbst zur Unseligkeit verdammt haben, nicht in jeder Hinsicht armselig oder geistlos geworden. Die Hölle ist auch im Besitze idealer, ursprünglich nur dem Reiche des Wahren angehörender Mächte. Da diese, obschon ihrer Bestimmung entnommen, Momente der Idee sind, so ist auch in jener Untiefe ein gewisser Aufschwung des Geistes, der freilich Grausen erweckt, möglich. Die Poesie und Kunst, welche aus solcher Untiefe hervorgehen, vermögen Kräfte zu entfalten, welche in ihrer Art einzig sind. Regionen werden aufgesucht, in welche, obschon die wirkliche Begeisterung Scheu trägt, dieselbe zu berühren, der Geist des Menschen von jeher verlockt wurde, sich zu stürzen. „Denn dem Jenseitigen, dem wilden Garten der Unkunst und Nichtliebe wohnt solch Wunder bei, so kräftige und glänzende Pflanzen entwachsen dieser Wildniß, daß sich immer von Zeit zu Zeit ein himmlischer Geist in diese unauflösbare Räthselwelt vergafft, dort einheimisch wird und Riesenkräfte entwickelt, die in so frecher Gewalt niemals im Garten der Kunst sichtbar werden können." Auch darf man nicht glauben, daß das Häßliche, weil es durchweg eine feindliche Stellung zur Idee nimmt, deswegen immer mit Titanenmacht gegen den Himmel

ankämpfe. Selbst der Ton bezaubernder, elegischer Wehmuth kann in dem unterirdischen Reiche angestimmt werden; denn jene Klage, die da nur aussagt, daß das Paradies dem Menschen entrissen, und derselbe von der göttlichen Seligkeit gänzlich geschieden sei, ist Eingebung des Häßlichen.

Und so staunten sehr Viele zu allen Zeiten die Erzeugnisse der häßlich gewordenen Genialität nicht nur an, sondern identificirten dieselben auch mit den Eingebungen des wahren Genius. Aber derjenige, der die wirkliche Kunst liebt und die von der reinen Schönheit ausgehende Weihe empfangen hat, wird durch den Taumel der Menge nicht irre gemacht werden können. Da in dem Häßlichen die Harmonie zerrissen ist, und die einzelnen idealen Momente durch die verkehrte Stellung, in welche sie hier gebracht worden, zur gräßlichen Unwahrheit verzerrt sind, so muß diese Unkunst in dem tiefer Gebildeten schaurige Gefühle erwecken. Ist es doch, als ob wir mit einem Male an eine durch ungeheure Feuersbrunst wüst gewordene Stätte geführt würden. Das Auge erkennt noch in den Trümmern der aus dem Schutte sich erhebenden Kirchen und Paläste deren ehemalige Größe und Herrlichkeit, aber der Totaleindruck ist der einer mit rauchender Asche erfüllten Oede, die uns das Bild der Zerstörung alles Lebens durch den Tod vorführt.

Obschon man von der Natur oder der bewußtlosen Welt nicht sagen darf, daß sie von der Idee wirklich abgefallen sei, so sind doch auch ihr Spuren des Häßlichen eingedrückt, wodurch wir an den Fall und die Verzerrung des Geistes erinnert werden. Schon in der nicht organischen Welt nennen wir diejenigen Gegenden häßlich, in denen, wie in der Wüste, die Vegetation aufhört, und statt derselben das stagnirende Leben sich zeigt. In einem weit höhern Grade jedoch wird das Häßliche da erweckt, wo wir entweder die in Folge des Todes beginnende Auflösung des körperlichen

Organismus oder in dessen Ueberbleibseln die Vernichtung des Lebens sehen müssen. Möge in solchen Fällen die religiöse und philosophische Betrachtung hinweisen, wie der Tod als solcher nicht das letzte Stadium im Processe des wirklichen Lebens sein kann. Es ist diese Beruhigung, dieser Glaube dem sittlichen Menschen nothwendig. Aber sowol der Anblick der Leiche, über welche die Verwesung sich verbreitet, als auch das von dem ehemals beseelten Organismus allein noch dastehende, und alles Lebendige gleichsam angrinsende Skelet ist grauenhaft häßlich.

Der wirklich beseelte Körper ist dann häßlich, wenn an demselben durch das Hervortreten einzelner Theile das proportionirte Verhältniß zur Totalität des Organismus gestört worden. Indem in solchem Falle der Typus, welchen wir der körperlichen Bildung unterzulegen pflegen, mit einem Male unterbrochen wird, und statt desselben eine widerwärtige Verzerrung sich zeigt, so ist auch dies Häßliche nicht ohne Schauerlichkeit. Wir wenigstens können keine Ueberreiztheit oder gar Krankhaftigkeit des Gemüths darin sehen, daß manche Thiere, wie Fledermäuse, Kröten, Affen u. s. w. einen Eindruck in der Seele zurücklassen, der dem eigentlich Gespenstischen nahe kommt. Was bei Wahrnehmung dieser Thiere uns anwidert, ist keinesweges das nur physisch Ekelhafte oder die Disproportion der körperlichen Theile, sondern es ist uns, als ob auch solche Mißgestalten von dem geistig Häßlichen angehaucht wären, als ob dieses auch hier in einer gespenstischen Existenz Objectivität erheucheln wollte. Daher das Unheimliche, die Furcht, welche in zart und fein fühlenden Seelen der nicht erwartete Anblick dieser häßlichen Thiere hervorruft.

Auch der menschliche Körper, wofern derselbe mißgebildet ist, erweckt nicht selten die Empfindung des Häßlichen in uns. Jedoch gehört diese Häßlichkeit schon einer

Region an, in der oft die Thätigkeit des Geistes einen das Häßliche mildernden Einfluß ausüben kann. Wenn nämlich aus dem Gesichte Gutmüthigkeit, Wohlwollen uns anredet, oder gar in dem Leuchten des Auges der wirkliche Adel der Seele wiederstrahlt, so ist das, was bei dem ersten Eindrucke unangenehm uns berührte, verschwunden, und das nur natürlich Häßliche für den Anblickenden kein störendes Element mehr. In entgegengesetzter Richtung kann aber auch durch die Disharmonie des dem Körper innewohnenden Geistes die angeborne Schönheit untergehen und an deren Stelle das wirklich Häßliche hervortreten. Dies findet dann statt, wenn wir in den durch häufige Wiederkehr habituell gewordenen Geberden des Wüstlings die gemeine Sinnlichkeit, oder in den wilden, verzerrten Gesichtszügen des Verbrechers die ganze Zerfallenheit und Verruchtheit des Innern unmittelbar wahrnehmen.

Da wir das wirklich Häßliche, auf welches die nicht bewußte Welt erst hinweist, allein in dem Erscheinen des Geistes sehen können, so wird gewiß Mancher glauben, daß wir die ethische und ästhetische Sphäre nicht genug von einander unterscheiden, und daß wir Eigenschaften auch an dem Häßlichen auffinden wollen, die doch nur dem verkehrt gewordenen Willen oder dem Bösen zukommen. Um solchen Mißverständnissen vorzubeugen, und um das Verhältniß des Häßlichen zum geistigen Leben überhaupt noch vielseitiger zu erörtern, bemerken wir Folgendes.

Auch wir unterscheiden die Sphären des Sittlichen und des Schönen von einander. Der ästhetische Standpunkt fordert, daß wir das Wesen oder den idealen Begriff nie nur für sich, in seiner Allgemeinheit, sondern immer in Identität mit dem sinnlichen Scheine betrachten. Die Tiefe des Geistes ist als solche noch nicht schön, sie wird dies vielmehr erst dadurch, daß die sinnliche Form den Geist wirklich

offenbar macht. Das Sittliche erscheint zwar auch, aber es ist hier die Erscheinung nicht in dem Grade der entsprechende Ausdruck der Idee, daß beide Momente, der geistige Inhalt und die äußere Form, für den Anblickenden nothwendig als ein Leben sich zeigen. In dieser Sphäre kann der Schein auch täuschen, und wir müssen, was der ästhetische Standpunkt nicht zuläßt, in vielen Fällen durch Negation des nur Erscheinenden dem idealen, innerlichen Principe, aus dem das Handeln hervorgeht, nachforschen. Aber obschon ein Unterschied zwischen der ästhetischen und ethischen Betrachtung stattfindet, so darf derselbe doch nicht in der Weise festgestellt werden, daß beide Sphären immer von einander geschieden bleiben. Die ästhetische Anschauung hat ja zu ihrem Gegenstande nicht die von dem Geiste getrennte Form, sondern die Idee, welche als das Absolute niemals ohne sittliche Tiefe sein kann. Auf der anderen Seite wiederum verwirklicht sich der Wille in der erscheinenden Welt und ist dadurch in jener Region, welche wir vom ästhetischen Standpunkte anschauen. Aber sobald diese Wahrheit auf das Verhältniß des Häßlichen zum Bösen in Anwendung gebracht wird, zeigt sich Folgendes. Der böse gewordene Wille muß, weil er verkehrt und mit seinem Urprincip in Widerspruch gesetzt ist, diesen Widerspruch auch äußerlich hervortreten lassen. Mag die Verstellungskunst des schwarzen Magiers immerhin sich viele Mühe geben, das ihm anhaftende Unwesen zu verbergen, ja uns hin und wieder durch die angenommene falsche Maske täuschen, so wird doch bei weitem in den meisten Fällen der böse gewordene Geist die innere Zerrissenheit auch äußerlich zur Schau tragen. Geschieht aber dies, so muß auch das zur Erscheinung kommende Unwesen mit dem ästhetisch Häßlichen coincidiren. Was uns in diesem so anwidert, ist ja die Verzerrung, Störung des Ganzen, welche

wir, wenn dieselbe auf den wissentlich verübten Frevel des Individuums hinweist, dem Bösen beilegen. Nimmermehr könnte die in dem Häßlichen zerstörte Harmonie uns mit solchem Horror erfüllen, wenn wir nicht auch einer sittlichen Welt angehörten und an einen durch die Creatur begangenen Frevel erinnert würden. Nur Leichtsinn oder spitzfindiges Räsonnement können in solchen Fällen den Versuch machen, das ästhetische und ethische Interesse von einander gänzlich scheiden zu wollen.

Aber obschon das Urtheil, daß das Böse, insofern es erscheint, das Häßliche sei, wahr ist, so darf doch nicht der Satz dahin umgestellt werden, daß das Häßliche immer auch das Böse sein müsse. Der creatürliche Geist kann seiner eigentlichen Bestimmung entrückt werden und in dem erscheinenden Leben eine verzerrte oder verkümmerte Gestalt annehmen, ohne daß doch derselbe, was im Bösen stattfindet, mit Bewußtsein gegen das allgemeine, göttliche Princip sich auflehnet. Auch der Irrthum, der Wahn befallen die Tiefe des Innern und können unter den einem Systeme angehörenden Gliedern eine total verkehrte Stellung herbeiführen. Das unmittelbare, uns täglich umgebende Leben ist nur zu reich an solchen Erscheinungen des in seiner Wahrheit gebrochenen, getrübten Geistes, und es sind auch in dieser Sphäre ungemein viele Abstufungen zu unterscheiden. Es beginnt das Gebiet des gestörten Geistes schon da, wo ein Moment als Affect, Leidenschaft u. s. w. durch seine Heftigkeit der Harmonie des Ganzen hinderlich zu werden droht, und reicht bis dahin, wo die Schauer des Wahnsinns das wirkliche, wache Leben gänzlich mit Nacht beschattet haben. Auch dieses aus der Verschrobenheit des Geistes hervorgegangene Häßliche ist grauenhaft und berührt die Tiefe des inneren sittlichen Gefühls. Ist es beim Anblicke des in Folge des Irrthums verkümmerten Lebens auch nicht in jeder Hin-

sicht die freie That des Individuums selbst, der wir die Schuld beilegen können, so werden wir doch auch hier durch den seiner Bestimmung entrückten Geist an jene freche Willkür erinnert, die nun einmal den Bruch des Menschen mit der Gottheit und der Natur herbeigeführt hat. Der Wille und die denkende Thätigkeit sind, wie von einander unterschieden, doch auch wieder, einem und demselben Geiste angehörend, ineinander. Der wirklich sittliche Wille ist dies nur dadurch, daß derselbe die Wahrheit des allgemeinen Gedankens zu seinem Inhalte hat, und auf der anderen Seite setzt die Erhebung zum wahren Gedanken die sittliche That des Menschen voraus. Daher denn auch sind jene Extreme, in denen der denkende und der handelnde, der theoretische und der praktische Geist bis zur äußersten Spitze der Verkehrtheit hervorgetreten sind, einander sehr ähnlich, und ein jedes dieser beiden Unwesen wird da, wo es erscheint, als dasselbe, nämlich als das Häßliche, erkannt.

Wie man aber einmal sagen muß, daß es dasselbe Unwesen ist, wodurch die Dinge häßlich werden, so ist anderer Seits der ästhetische Standpunkt bemüht und dazu berechtigt, in der Erscheinung des Häßlichen Unterschiede zu machen. Denn die hier aus ihrer nothwendigen Einheit gefallenen, roh neben einander liegenden Elemente können in besonderen, eigenthümlichen Formen sich zeigen. Der ästhetische Standpunkt findet so drei Hauptunterschiede des Häßlichen auf. Es kann einmal in dem Residuum des Schönen das ideale Moment noch auffallend hervortreten, so daß Berührungen mit dem Erhabenen da sind. Das andere Mal dagegen erscheint durch die dem Häßlichen beiwohnende Unwahrheit das positive Moment ganz zurückgedrängt, und es wird dagegen der gleißnerische Schein grell zur Schau gestellt. Dann aber kann auch die Unwahrheit in so

roher, plumper Gestalt auftreten, daß sie ohnmächtig, unschädlich erscheint und im Contraste mit der Wahrheit des wirklichen Lebens das Lachen erweckt. In der ersten Gestalt ist das Häßliche dämonisch, in der zweiten gespensterhaft und in der dritten die Caricatur.

Das Dämonische hat augenscheinlich Verbindungen mit dem Erhabenen und entfaltet Kräfte, die immer Staunen und Verwunderung erweckt haben. Gleichwohl ist auch hier dasjenige, was dem Ausdruck des wirklich Erhabenen widerstreitet, mehr als nur ein Mangel, und es findet eine Umkehrung der wahren Verhältnisse statt. In der reinen Erhabenheit sahen wir die individuelle Freiheit zur Identität mit der höhern Nothwendigkeit gelangen, das Menschliche und Göttliche in ein Leben sich verwandeln. Diese Erhabenheit ist keineswegs im Widerspruche mit der Natur; aber deren Kräfte sind gebunden an den absolut sittlichen Willen, werden durch diesen, wie feurige Rosse durch den Wagenlenker, gezügelt. Dagegen im Dämonischen entsagt der endliche Geist der absolut sittlichen Macht, und statt diese durch die creatürliche Freiheit zu verherrlichen, ist es der von dem Universalwillen getrennte Eigenwille, dessen gemeinem Begehren der auch im Menschen lebende Geist dienen muß. Indem aber durch solches Streben das Lichtprincip aufgegeben und der Wille des Ich zur frechen Willkür entbunden wird, so müssen jene Naturkräfte, die bisher im dunkeln Grunde verborgen waren, zum Leben erweckt werden und in der ausgelassensten Wildheit sich zeigen. Es ist dieses die ungeheure, aber zerstörende Gewalt, womit das Dämonische gewöhnlich auftritt. Wie derjenige, der diesem finsteren Unwesen sich hingegeben hat, über Andere Schrecken und Entsetzen verbreitet, so ist derselbe auch mit sich selbst im gräßlichen Widerspruche, da der Mensch trotz allem Ankämpfen von der absoluten Macht des Wahren und Sitt-

lichen nicht völlig abfallen kann. Daher denn aber auch die aus dieser Zerrissenheit kommende wüste Unruhe, die nicht selten im eigentlichen Wahnsinne austoben und im frühen Tode enden muß.

Es sind dies keineswegs die gemeinen, sondern leider die sogenannten starken Naturen, welche in solcher Untiefe zu Grunde gehen. Der gewöhnliche Mensch, in dessen Begehren kein eigenthümliches, kräftiges Wesen sich äußert, welches bedeutend gegen das von Außen Gesetzte zu reagiren vermöchte, scheint dadurch auch vor dem Falle geschützt zu sein. Dagegen haben Anlage zum Dämonischen sowol jene Hochstrebenden, die ungewöhnliche Thatkraft erfüllt, und die Heroen im engeren Sinne genannt werden, als auch Diejenigen, die als schöpferische Talente die Tiefe göttlicher Begeisterung, den Aufschwung des Genius mit der Egoität und den dieser dienenden Naturkräften zu vermitteln haben. Daß die Seele solcher Aufgabe erliegen kann, ist, da einmal das menschliche Geschlecht das Böse aufgenommen hat, sehr begreiflich. Es ist das Göttliche, welches in der Begeisterung oder Inspiration die Seele durchzittert, zunächst eine diesem einzelnen Bewußtsein fremde, jenseitige Macht, und die Versuchung ist nahe, statt das creatürliche Begehren jenem Höhern unterzuordnen, umgekehrt durch jene schöpferisch ideale Macht das Verlangen des Ich befriedigen zu wollen. Nicht nur die Mythe, sondern auch die wirkliche Geschichte der Völker zeigt es, mit welcher Anstrengung die starke Seele ringt, ja nicht selten ihre bedeutendsten Kräfte da verzehrt werden, wo das absolute Princip und das creatürliche Ich, Himmel und Hölle im Bewußtsein sich einander bekämpfen. Unterliegt aber der endliche Geist in diesem Kampfe, siegt der Widergott, so ist die Seele, auch wenn ihr die productive, geniale Kraft nicht genommen wird, nothwendig die häßliche geworden.

Da diese Häßlichkeit nach einer Richtung hin noch mit dem Erhabenen verbunden bleibt, so erklärt es sich, daß ein solcher Anblick, wie Grauen erweckend, zugleich nicht ohne eine gewisse Anziehungskraft ist. Die aus dem nächtlichen Ungrunde aufsteigende finstere Macht muß die Seele mit Schrecken erfüllen; aber die Elemente des Geistes, die wie ein leuchtender Wetterstrahl in diese Untiefe fallen, und einen eigenen Contrast mit der schwarzen Nacht bilden, können eine magische Gewalt in dem Anschauenden ausüben, eine Rührung hervorrufen, die selbst dem Gefühle der Liebe nahe kommt. Das wirkliche Leben zeigt, wie gerade edle, zartfühlende Frauen, die durch gewöhnliche Erscheinungen nicht afficirt werden, nicht ohne Interesse für solche Charactere sind, welche Berührungen mit dem Dämonischen haben. Daß in Byrons Kain Adah, die Gattin des Kain, durch die Gestalt und die Reden des Lucifer so wunderbar gefesselt wird, und vor dem, den sie scheut, doch wieder nicht fliehen kann, ist nicht ohne psychologische Wahrheit*). Wenn schon das Dämonische in solchen Situationen, in denen der Geist in sich versenkt, leidend erscheint, Anziehungskraft ausübt, so ist die Theilnahme an demselben noch erhöhter, wenn der Geist activ oder im Handeln sich äußert. Dies Hervortreten jeder geistigen Kraft, welche die durch Gewohnheit und Vorurtheile feststehenden Schranken zu überschreiten sucht, ist nie ohne

---

*) Antworten kann ich nicht dem Geiste, welcher
Hier vor mir steht; ich kann ihn nicht verabscheu'n!
Ich schau' auf ihn mit einer süßen Scheu,
Und flieh doch nicht vor ihm: — in seinem Blick
Liegt eine Macht, die mein unstetes Auge
Auf seines heftet — es erbebt das Herz
Mir schnell — er stößt mich ab und zieht mich näher
Und näher.

erhebende Momente. Indem dem dämonischen Geiste, wenn derselbe seinen Zweck zu verwirklichen strebt, überall Hemmungen, Hindernisse entgegen treten, so muß dies feindliche Verhalten der Außenwelt den starken Eigenwillen immer nur noch mehr zur Reaction, zur Entfaltung neuer, bisher noch nicht sichtbar gewordener Kräfte antreiben. Je mehr wir dies wahrnehmen, um so größer wird die Theilnahme an dem so gewaltigen Kampfe werden, und eine Art Bewunderung wird sich einfinden, die mit den Empfindungen, welche die Erscheinungen des alltäglichen Lebens, vollends die der willenlosen Schwäche, in der Seele zurücklassen, sehr contrastirt.

Doch täuscht man sich nicht wenig, wenn man, weil auch noch die gefallene Größe Interesse erwecken kann, meint, daß der negativ gewordene Wille, insofern er dies ist, ästhetisch erhabener als die wirkliche Tugend sei*). Solches Räsonnement begreift nicht, daß dasjenige, was immer die Erhebung in uns hervorruft, allein das freie, ursprünglich nur dem Sittlichen angehörende Wesen sein kann. Wenn dieses auch da noch, wo es unwahr geworden ist, Theilnahme und Bewunderung erweckt, so beweist dieses nur, daß selbst der größte Mißbrauch creatürlicher Freiheit das wahre positive Moment nicht gänzlich zu vertilgen vermag. Jene Ansicht, daß das ästhetisch Erhabene das sittlich Erhabene gänzlich von sich ausschließen könne, verliert daher einmal das Princip selbst, aus dem alle Erhabenheit vernünftiger Weise allein abgeleitet werden kann**),

---

*) Gegen einen Theoretiker, der sagte, daß der größte Verbrecher in ästhetischer Hinsicht erhabener sein könne, als die größte Tugend, bemerkt Jean Paul (S. Vorschule der Aesthetik Bd. 2. S. 457), daß dies ohne nähere Bestimmung heiße: der Teufel stehe ästhetisch „reizend" über Gott.

**) S. oben S. 15.

gänzlich aus dem Auge, dann aber auch wird hier die Tugend als abstractes Ideal, welches nur negativ gegen die Natur sich verhält, vorgestellt. Freilich ein solches Ideal, welches der Entfaltung des wirklichen Lebens entbehrt, wird der ästhetischen Anschauung, aber auch der ethischen Betrachtung, keine wahrhafte Theilnahme abgewinnen. Ein sogenannter moralischer Mensch, in dem es allein der Mangel kräftigen Willens und die gänzliche Unempfänglichkeit für die Natur ist, daß nicht das nothwendige Maß überschritten wird, kann nie ein besonderes Interesse hervorrufen.

Aber beruht denn das Wesen des tugendhaften Characters nothwendig in einer gewissen Beschränktheit des Geistes, und muß der Sittliche immer nur apathisch gegen die Natur sich verhalten? Gewiß nicht. Wie die durch Thatkraft sich offenbarende Sittlichkeit der Natur oder des physischen Lebens, aus dem allein die Stärke kommt, bedarf, so ist es dem sittlichen Character keineswegs entgegen, daß derselbe bei ungewöhnlichen Ereignissen die ihn bestimmenden, sittlichen Mächte in Affect, ja selbst in Leidenschaft hervortreten läßt. Und dieser mächtige, aber reine Wille, der bei aller seiner Thätigkeit doch in Identität mit der höheren Nothwendigkeit bleibt, sollte in ästhetischer Hinsicht minder erheben als der im Unwahren völlig erstarrte Bösewicht?

Schiller, der Veranlassung gab, daß man in der negativ gewordenen Größe vorzugsweise das Erhabene sehen wollte, sagt: „Es kostet dem consequenten Bösewicht nur einen einzigen Sieg über sich selbst, eine einzige Umkehrung der Maximen, um die ganze Consequenz und Willensfertigkeit, die er an das Böse verschwendet, dem Guten zuzuwenden"*). Aber diese durch einen Salto mortale zu

*) S. über das Pathetische: Schillers Werke, Bd. 11. S. 427.

erwartende Umkehrung ist nicht so leicht, wie man sich dieselbe gewöhnlich vorstellt. In dem Dämonischen ist einmal das Erhabene verzerrt uud das Göttliche mit dem Teuflischen widerwärtig vermengt worden. Den verkehrten Willen wieder in sein wahres Verhältniß zum absoluten Principe zurückzuführen, erfordert eine mühselige, lange währende Arbeit. Solche Umwandlung setzt von Seiten des Menschen eine Entäußerung des Eigenwillens voraus, die gerade dem Bösewichte ungleich schwerer als die Entfaltung der größten Kräfte wird.

Uebrigens können schroffe, dämonische Charactere in dem Gedichte, besonders im Drama, auftreten, und es wird das Ganze keineswegs dadurch häßlich. So sind Richard III., Macbeth dämonische Naturen; aber kein vernünftiges Urtheil wird die beiden Trauerspiele selbst, denen die genannten Charactere angehören, häßlich nennen. Wie nämlich Shakespeare's Weltansicht überhaupt von der Art ist, daß alle einzelnen Momente in der Idee zur Auflösung kommen, so müssen auch diejenigen Theile des Gedichts, die für sich betrachtet häßlich sind, eine solche Stellung zum Ganzen gewinnen, daß wir die Schönheit als Totaleindruck in uns aufnehmen.

Aber in entgegengesetzter Richtung können Gedichte auch so beschaffen sein, daß dieselben im Einzelnen ungemein große Schönheiten haben und gleichwol der Eindruck, den das Ganze zurückläßt, das Häßliche ist. Ein solches Urtheil müssen wir über den Cain des Lord Byron aussprechen. Der Dichter will nicht die Idee verherrlichen, nicht zeigen, wie die negativ gewordene Welt von ihrer Unwahrheit befreit, und mit dem Absoluten versöhnt wird; im Gegentheile alle Kraft wird aufgeboten, jene heilige Macht zu verdächtigen, als ob sie mit Neid gegen das Endliche erfüllt sei. Daß der Mensch, innerlich zerrissen, in Selbstqual

lebt und seine Sehnsucht nie befriedigt wird, daran ist, nach Byrons Weltansicht, der Mensch nicht eigentlich selbst schuld. Die Gottheit hat dem Sterblichen, da dieser selbstständig werden, zur wirklichen Freiheit des Geistes sich erheben wollte, das Paradies genommen. Ja es scheint, als ob auch nach dem Sündenfalle der unwürdige Schwächling der Liebling Gottes bliebe, dagegen der kräftige Geist, weil er dies ist, solcher Gnade entzogen würde. Doch zu dem wirklichen Glücke, welches nur in der trüben Erinnerung des Ehemaligen lebt, gelangt hier Keiner. Schon die Kinder der ersten Menschen sind reich an Elend und erzeugen, ohne daß sie eigentlich wissen was sie thun, schwere Verbrechen. Aber freilich erst die späteren Geschlechter, immer im höheren Grade, je mehr sie den Ureltern der Zeit nach ferne stehen, sind dazu bestimmt, die ganze Untiefe des Bösen und des Elendes an den Tag zu bringen. Wenngleich daher das Byronsche Gedicht hohe Genialität beurkundet, ja die Klage über die Zerrissenheit, Zerfallenheit des Menschen vielleicht nirgends sonst wo eine ähnliche magische Anziehungskraft hat, so muß man doch von dem Ganzen sagen, daß hier das Gegentheil von dem erreicht sei, was wir an den vollendeten Dichtungen eines Sophokles, Aristophanes, Cervantes und Shakespeare bewundern. Wenn nämlich in diesen Schöpfungen alles Disharmonische zur Harmonie sich auflöset, so begegnen wir dagegen in dem Byronschen Gedichte einem häßlichen Unwesen, welches die ideale Wahrheit verzerrt und gegen die in der göttlichen Welt waltende Harmonie ankämpft.

Obschon aber das Häßliche als das Dämonische Elemente des Erhabenen in sich birgt, so ist es doch, da hier einmal statt der Wahrheit die Unwahrheit waltet, der Gefahr ausgesetzt, daß die positiven Momente immer mehr zurückgedrängt werden und an deren Stelle der trügerische,

der das Wirkliche erheuchelnde Schein in seinem ganzen Unwesen sich zeigt. Wenn nun das Häßliche in dieser Nacktheit seine Scheinexistenz hervortreten läßt, so nennen wir es gespensterhaft.

Jene Anziehungskraft, jener verführerische Reiz, der dem Dämonischen beiwohnen kann, muß hier fehlen, denn das Häßliche in seiner Scheußlichkeit entschleiert sich dem Auge ganz, und es ist der Einbildungskraft nicht mehr möglich, jenseit des Angeschauten das Bild des Häßlichen zu erweitern. Bis zu solchem Grade ist das äußerste Extrem der Unwahrheit und Lüge sichtbar geworden. Wir sehen hier nicht blos eine Verzerrung, sondern ein eigentlicher Hohn alles wirklichen, persönlichen Lebens ist es, was in dem Gespensterhaften die Seele angrinset. Daher denn auch diejenigen Gestalten, in denen nach dem allgemein verbreiteten Volksglauben die Todten eine Scheinexistenz im Diesseits annehmen, vor allen die gespenstischen genannt werden.

Diese Furcht vor dem Gespenste ist tief in der Natur des Menschen begründet und kann keineswegs als ein bloßes Vorurtheil oder als ein Aberglauben, der lediglich aus mangelhafter Kenntniß der Naturgesetze herrührt, abgewiesen werden. Derjenige Mensch, der sein Gewissen nicht betäubt und durch kein oberflächliches Räsonnement sich selbst täuscht, erkennt auch im eignen Innern das Unwesen, wodurch wir dem Ohnmächtigen, Nichtigen angehören. Daß nun die Seele jenes in ihr verborgene Unwesen, welches sie von dem wirklichen Leben scheidet, auch äußerlich zu erblicken glaubt: dies ist es, daß alle dem Gespenste verwandte Erscheinungen solch ein unheimliches Grausen erwecken. Wäre nicht im eigenen Innern jenes Dunkel, welches nicht im Lichte aufgehen will, so würde für den, der im reinen Lichte wandelt, auch das Gespenst, das scheußliche Schreckbild, dies nicht sein.

Wie die gespenstischen Erscheinungen die äußerste Häß-

lichkeit da erreichen, wo aus dem, was das Leben nachahmt, der nackte Tod anstarrt, so werden wir überhaupt an dies düstere Unwesen durch alle diejenigen Gegenstände erinnert, an denen entweder dem Leblosen der Anstrich des Lebens ertheilt oder das Wesenlose so angetüncht wurde, daß dieses den täuschenden, gleißnerischen Schein des Lebens an sich trägt. Daher denn Menschen, deren Bewußtsein völlig in Unwahrheit und Lüge aufgegangen ist, und in denen, ohne daß sie am Ende selbst dies wissen, das wirklich Erlebte und das Imaginäre in einander spielt, einen Eindruck, der dem Gespenstischen nahe kommt, in der Seele zurücklassen. Etwas Aehnliches findet, wenigstens für das feinere Gefühl, beim Anblicke der Wachsfiguren statt. Wenn der plastische Künstler darin Genüge findet, daß er den Typus, den allgemeinen Begriff des Menschen im reinen Marmor zeigt, so will dagegen der Wachsbossirer auch alles Besondere, Zufällige, wie dies dem unmittelbaren, selbstbewußten Leben eigenthümlich ist, wiedergeben. Und gerade solche Nachahmung, welche die ideale Wahrheit ganz aufgibt, und die dagegen den Schein der von der künstlerischen Auffassung unabhängigen, wirklichen Persönlichkeit erheucheln möchte, muß an das durch den Tod aufgehobene Leben, an die Leiche, erinnern. Aus demselben Grunde wird auch der Anblick der Larve, wenn uns derselbe überrascht, und wir, statt des erwarteten Lebens, dessen Nachäffung an dem Leblosen sehen müssen, in uns das grauenhaft Häßliche hervorrufen.

Die Poesie kann Züge des Gespensterhaften in sich aufnehmen, ohne daß dadurch die Darstellung selbst häßlich würde. So ist in Tieks Mährchen (im blonden Eckbert, im Runenberge, im Tannenhäuser) der Eingang in die schauerliche Nachtwelt geöffnet, und wir sehen jenes Gespenst, welches bisher in dem Innern verborgen war, wirklich. Aber gleichwol strahlt aus dem, was an sich, getrennt

von der künstlerischen Behandlung, das Häßliche wäre, das reine Licht der Schönheit; denn das Gespenst, welches wir hier anschauen, stehet nicht nackt, als die Gestalt des von dem Leben völlig getrennten Todes, vor uns. Die Phantasie in uns bleibt immer thätig und überläßt Vieles der Ahnung, was dem Anblicke des Auges nicht mitgetheilt wird. Dazu kommt noch, daß Alles im reinen Tone des Mährchens gehalten ist. Wir sehen eine phantastische Welt, welche zwar mit der gewöhnlichen verbunden bleibt, die aber zugleich, im Unterschiede von der Wirklichkeit, einer mythischen Vorzeit angehört. Wenn bei solcher Behandlung des Grauenhaften das Schöne nicht untergeht, so wird dagegen die Kunst häßlich, sobald, wie in mehreren Darstellungen Hofmanns, durch das Gespenst und den Wahnwitz die dem wirklichen Bewußtsein angehörende psychologische Wahrheit gänzlich vernichtet wird. Man erkennt hier sehr bald, daß der Dichter jenen dämonischen Mächten, mit denen er spielen will, unterliegt. Daher denn aber auch gehen hier die Gegenstände wirr in einander über, der Traum und das wirkliche Leben, der Wahnsinn und die Vernunft sind nicht mehr von einander geschieden, und es ist geradezu der fratzenhafte Spuk, der statt der Idee das Princip der ganzen Darstellung wird.

Das Häßliche, welches als das Gespenst schemenartig, alles positiven Inhalts entleert ist, kann gerade durch diesen Mangel des Substantiellen jenem Gesichtspunkte näher gebracht werden, wo es aufhört, das grauenhafte, Gefahr drohende Ansehen zu haben. Aber das Häßliche, sobald es bis dahin gebracht ist, wo das demselben beiwohnende Unwesen, im Gegensatze mit der Wirklichkeit, ohnmächtig, nichtig erscheint, ist die Caricatur.

Allem Leben, was caricaturartig ist, mangelt das Hervortreten des Wirklichen, Reinmenschlichen. Das Natür=

liche und das Ideale, das Individuelle und das Allgemeine sind hier nicht zur Identität verbunden, sondern im schroffen Gegensatze mit einander. Der Widerspruch zwischen dem, was beabsichtigt und dem, was erreicht wird, zeigt sich als ein greller, ins Auge fallender Contrast. Ist es daher auch nicht bewußte Lüge und Trug, woraus die Caricatur jedes Mal hervorgegangen ist, so ist es doch immer die Unwahrheit, die uns anblickt. Was hier erscheint, ist nie das wirklich, wofür es sich ausgibt und was von uns auch erwartet wird. Statt der Idee, die mit oft krampfhaftem Ringen erstrebt werden soll, ist es deren scheußliches Gegenbild, bisweilen sogar das Fratzenhafte, was wir in der Caricatur sehen müssen. Denn die ideale Wahrheit, welche hier fehlt, soll durch Ueberladung des sinnlichen Stoffes, durch stark aufgetragene Züge, welche bis zum äußersten Momente das Monströse hervortreten lassen, ersetzt werden. Aber gerade der Contrast zwischen dem beabsichtigten Wesen und den angehäuften Massen, die nur materielle Lebendigkeit verrathen, macht, daß die Unwahrheit, welche der Caricatur zukommt, auch für das minder scharfe Auge erkennbar wird. Wenngleich nun die Caricatur in monströser Gestalt das Unwesen zur Schau trägt, so muß doch ein solches Häßliches, welches augenscheinlich sich nicht zum wirklichen Sein zu erheben vermag, aufhören, eigentlich zu erschrecken. Im Gespenste ist das Häßliche grausig, denn es ist eine schauerliche Untiefe, ein in Nacht gehülltes Schreckbild, welches uns hier anstarrt. Dagegen in der Caricatur ist das gespenstische Unwesen zu Grunde gegangen, und der Spuk, der Anfangs erschreckte, hat sich in ein durch das Licht des Tages aufgehelltes Gespenst verwandelt. Zwar erweckt auch die Caricatur die Erinnerung an das Grausige der Nachtwelt, aber das düstere Unwesen ist hier ein durch den freien Geist völlig überwundenes Moment geworden.

Dadurch, daß das bis dahin zu fürchtende Häßliche in das Ohnmächtige, Nichtige sich verwandelt, wird auf dem ästhetischen Gebiete der Uebergang in eine ganz neue, von der bisherigen sehr abweichende Betrachtung der Dinge gewonnen. Indem wir nämlich den Contrast zwischen der wirklichen Wahrheit, worauf die Caricatur Anspruch macht, und jener Scheinexistenz, welche sie bei aller Anstrengung allein erreicht, anschauen, so kann dieser sichtbar gewordene Contrast uns plötzlich aus der Welt des Schreckens in die Sphäre des Lächerlichen versetzen. So sehen wir nicht selten, daß derjenige Schauspieler, der in der Rolle des ganz eingeteufelten Bösewichts den Moment des äußersten Erschreckens beabsichtigt, durch sein caricaturartiges Spiel, wenigstens in dem gebildeten Zuschauer, Lachen her- hervorruft. Auch erinnern wir an Larven, Wachsfiguren und ausgestopfte Fratzen, die, sobald uns ihr Anblick überrascht, gespenstische Furcht einjagen, später, indem wir das, was die wahre Persönlichkeit nachzuahmen sucht, als den heitern Schein nehmen, der lächerlichen Behandlung anheim fallen. Nur glaube man nicht, daß das Lachen über Caricaturen und über tolle Masken schon das wirklich Komische sei. Alle Buntheit, die diesen Ungestalten durch den Scherz ertheilt wird, vermag das Unheimliche, welches ihnen einmal beiwohnt, nicht gänzlich auszutilgen. Der Schein, durch den hier an dem Leblosen das Leben nachgeäfft wird, ist zu grell, und wir werden zu sehr an die Unwahrheit des Geistes erinnert, als daß wir in eine wirklich heitere, gemüthliche Stimmung versetzt werden könnten. Tiek am Schluß seines Liebeszaubers zeigt unübertrefflich, wie aus der bunten, wilden Welt der Caricaturen der Rückweg in die Untiefe des nächtlichen Spuks offen bleibt. Es überrascht und erschüttert in dieser Novelle nicht wenig, daß gerade in demjenigen Momente, in welchem die tolle Lust des Masken-

spiels den äußersten Höhepunkt erreichen zu wollen scheint, aus der fratzenhaften Vermummung das für den Anblick Grausigste, das gespenstisch Häßliche in allem Entsetzen hervortritt*).

B. Das Lächerliche.

Die Möglichkeit, daß das Lächerliche in das Häßliche übergeht, kennt bereits Aristoteles, welcher sagt: „Die Komödie ist die Darstellung des Niedern, jedoch nicht des Schlechten überhaupt, sondern des Häßlichen, dessen Unterart das Lächerliche ist. Denn das Lächerliche ist ein Fehler, eine Schmach, die keinen Schmerz verursacht und kein Verderben bringt, wie gleich das lächerliche Gesicht etwas Gemeines und Verzerrtes zeigt, ohne daß dies doch Schmerz verursacht" **). Dieser Aristotelische Ausspruch ist

---

*) Daß durch den Anblick der gespenstischen Untiefe die heitere Welt, in der gelacht wird, vernichtet, aber auch aus dem Häßlichen, dem Gegensatze des Lächerlichen, dieses wieder herzustellen sei, deutet ein Mythus des Alterthums, den Athenäus erzählt (Deipnosoph. L. 14. C. 2.), sinnvoll an. Parmeniskus, der in die Höhle des Triphonius gestiegen war, konnte später nicht wieder lachen. Das befragte Orakel zu Delphi verspricht, die Mutter werde in ihrem Hause dem Parmeniskus die Fähigkeit wieder zu lachen verleihen Die Mutter des Gottes ist gemeint, denn als Parmeniskus nach Delos kommt und statt der erwarteten Bildsäule der Latona einen unförmlichen Klotz sieht, so bricht derjenige, der bisher gar nicht gelacht hatte, in ein sehr heftiges Gelächter aus.

**) S. über die Dichtkunst Cap. 5 (nach Hermann):
Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥςπερ εἴπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μέν,

unzählig oft wiederholt, denn die meisten Erklärungen des Lächerlichen, welche die Autoren des Alterthums und die neueren Theoretiker gegeben haben, sind nur weitere Ausführungen und Modificationen jener Aristotelischen Definition *).

Es ist in solcher Auffassung des Lächerlichen wenigstens dies begriffen, daß das Object, damit es das Lächerliche werde, der stoffartigen Schwere enthoben und in die Region des heitern Scheins hinübergespielt werden müsse. Daher können alle diejenigen Darstellungen, welche das Leben nach der Richtung zeigen, wo dieses das durch den bösen Willen verderbte, das sittlich verkehrte ist, nicht das Gefühl des Lächerlichen erwecken. Damit dies geschehe, dürfen wir nicht die wirkliche Verruchtheit erblicken, sondern wir müssen in der Welt den Widersinn oder die Verirrung des Geistes als Thorheit sehen. Aus diesem Grunde wird die Satire, welche die Wirklichkeit als die durch eigene Schuld gefallene, häßliche zeigt, uns nie in jene Gemüthsstimmung, in der das eigentliche Lachen sich äußert, versetzen können. Das Verlachen, wie dies hin und wieder auch die Satire kennt, trägt ein gehässiges, feindliches Moment an sich, welches der scherzhaften Behandlung des Gegenstandes und dem dadurch geweckten heiteren Lachen entschieden widerstreitet **).

οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ, οὗ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον, καὶ οὐ φθαρτικόν· οἷον εὐθὺς τὸ γελοῖοι πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης.

*) Auch Cicero (de Orat. II, 58) folgt dem Aristoteles, wenn er sagt: „Locus et regio quasi ridiculi turpitudine et deformitate quadam continetur: haec enim ridentur vel sola, vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter."

**) Lessing deutet den Unterschied des satirischen Lachens von dem reinen Lachen im Folgenden an: „Aber lachen und ver-

Aber daß das Häßliche der Sphäre des eigentlich Schlechten enthoben und in die des heiteren Scheines hinüber geführt werde, ist allein die Bedingung, unter der das Lachen erfolgen kann. Keineswegs jedoch ist das unschädlich gewordene Häßliche, insofern es dies ist, nothwendig auch das Lächerliche, und am wenigsten ist mit jener alten Definition das wirklich Komische, welches der Welt des Schönen angehört, erklärt. Indem die Theoretiker meistens den Begriff des Lächerlichen als ein fertig gewordenes, geistloses Ding, welches aller dialectischen Fortbewegung ermangelt, annahmen, so mußte die dem Aristotelischen Ausspruche zum Grunde liegende Wahrheit verdunkelt und zum bloßen Vorurtheile werden.

Zur Erzeugung des Lächerlichen ist die innere, ideale Thätigkeit des Subjectes ein wesentliches Erforderniß. Sobald für uns irgend Etwas Gegenstand der lächerlichen Behandlung wird, so ist es nie das Object für sich allein, welches das Lachen hervorruft, sondern durch die subjective Thätigkeit des Anschauenden ist das Angeschaute in Gegensatz, in Contrast mit einem Anderen gebracht. Das Setzen des für die Phantasie sichtbar werdenden, äußerlich hervortretenden Contrastes ist daher zum Hervorgehen des Lächerlichen nothwendig. Jedoch der Anblick contrasti-

---

lachen sind sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im Geringsten zu verlachen. Wir lachen über den Zerstreuten, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrigen guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen sollen; ja ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne, und sehe, ob sie noch lächerlich sein wird? Widrig, ekel, häßlich wird sie sein; nicht lächerlich." S. L. Schriften v. Lachmann Bd. 7. S. 128.

render Dinge allein erweckt noch kein Lachen, denn wir können im gemeinen Leben das Ungleichartige im grellen Contraste neben einander sehen, und wir bleiben gleichwol ernsthaft. Soll das Lachen erfolgen, so muß das in Contrast Gesetzte auch ein inneres Verhältniß zu einander haben oder wenigstens so scheinen, durch des Anschauenden Spiel, indem dieses bezieht, vergleicht, dahin gebracht werden. Lessing sagt: „Der Contrast von Vollkommenheit und Unvollkommenheit, den das Lächerliche erfordert, dürfe nicht zu krall und zu schneidend sein. Die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, müssen von der Art sein, daß sie sich in einander verschmelzen lassen" *). Erblicken wir das ganz Dumme, Einfältige, dem auch der Schein des Geistes fehlt, so vermögen wir nicht zu lachen. Dagegen der Contrast wird lächerlich, wenn derselbe von der Art ist, daß die in demselben einander entgegen gesetzten Momente zugleich in einander übergehen. Indem wir, sei dies nun entweder mehr durch das combinirende Spiel in uns, oder mehr durch das frappante Aussehen der Dinge selbst herbeigeführt, sehen müssen, daß jene Extreme, von denen, nach der gewöhnlichen Vorstellung, das eine das andere ausschließt, plötzlich in einander geworfen werden, so wird durch den uns überraschenden Anblick eines solchen Zusammenfallens der Extreme das Lachen erweckt.

Jemand wandelt beim Mondscheine durch die Straßen einer Residenz, und meint an dem Eingange eines Palastes zwei aus weißem Marmor gehauene Statuen zu erblicken. Ueber solchen Anblick lacht der Nachtwandler nicht. Indem derselbe aber dem Palaste näher tritt, sieht er, daß die Marmorsäulen sich bewegen, und er erkennt in ihnen zwei weißgekleidete Grenadiere, die Schildwache stehen. Nun

---

*) S. Lessings Schriften Bd. 6 Seite 509.

bricht plötzlich der bis dahin ernst gebliebene Nachtwandler in volles Lachen aus. Der angeschaute Contrast, ohne den das Lachen hier nicht würde erfolgt sein, ist der zwischen der Statue und dem wirklichen Menschen. Ist aber ein solcher Contrast, an sich, ohne Spiel, Beziehung der subjectiven Thätigkeit des Anschauenden schon lächerlich? Nimmermehr. Auch wird Niemand lachen, wenn er in dem Antikensaale lebende Menschen an den Bildsäulen stehen sieht. Was denn nun erweckt in dem vorliegenden Falle das Lachen? Offenbar dies, daß Dinge, die nach der gemeinen Vorstellung einen so schroffen Gegensatz zu einander bilden, mit einem Male, wenigstens für das einzelne Subject, identisch sich zeigen müssen. Denn zu läugnen ist es nicht, daß des Soldaten colossale Gestalt, dabei seine vielleicht regelmäßigen, aber geistlosen Gesichtszüge und sein Mangel an Beweglichkeit in der gemessenen Haltung, ihn dem aus Marmor gehauenen Bilde wirklich ähnlich machen.

Drei Momente sind in dem Lachprocesse, insofern derselbe geistiger Natur ist, zu unterscheiden: 1) Die ideale Thätigkeit oder das innere Spiel des anschauenden Subjectes. 2) Das Object, welches durch solches Spiel als das Lächerliche gesetzt wird. 3) Das Product des in Contrast, in Vergleichung Gebrachten, das durch Copulation gewonnene Dritte. Es ist dies Letztere nicht selten der Anblick einer sogenannten **contradictio in adjecto**, indem dasjenige, was mit einander im schroffen Widerspruche stehen soll, wirklich sich verbunden zeigt. Das Lächerliche darf daher eben so wenig in dem Objecte, insofern dasselbe von der subjectiven Thätigkeit getrennt ist, gesucht werden, noch beruht es allein in der subjectiven Auffassung, es muß vielmehr als ein neues Erzeugniß, welches aus dem Spiel des subjectiven Geistes mit der objectiven Welt sich bildet, betrachtet werden.

Indem das Lächerliche die subjective Thätigkeit des Geistes voraussetzt, so erklärt sich daraus, daß häufig ein einzelner Gegenstand oder eine Situation erst dann das Lachen erweckt, wenn wir Einsicht in das wirkliche Verhältniß der Sache gewonnen haben. Daß ein junges Mädchen, welches durch die Eltern aufgefordert wird, an einer Spazierfahrt Theil zu nehmen, bittet, daß es zu Hause bleiben dürfe, damit es nothwendige häusliche Geschäfte besorgen könne, dies ist nicht lächerlich. Aber das Lob, die zärtliche Rührung, womit die Eltern die vermeintlich so fleißige und enthaltsame Tochter entlassen, erweckt Lachen, wenn wir wissen, daß die junge Dame in Abwesenheit der Eltern den Galan erwartet. Aber umgekehrt kann auch Manches uns beim ersten Anblicke lächerlich vorkommen, was später, wenn wir näher unterrichtet sind, das Lachen zurückhält. Jean Paul führt in dieser Hinsicht an*): „Wenn in Hogarths reisenden Komödianten das Trocknen der Strümpfe an Wolken lachen macht, so dringt uns die sinnliche Plötzlichkeit des Widerspruchs zwischen Mittel und Zweck den flüchtigen Glauben auf, daß ein Mensch wahre Regenwolken zu Trockenseilen gebrauche. Den Komödianten selber und später auch uns ist das Trocknen an einer festen Scheinwolke nichts Lächerliches."

Demnach nicht das durch schwere Schuld darnieder gedrückte Leben, sondern das Sonderbare, Absurde, dessen heitern Schein wir in Contrast mit dem idealen, geistigen Principe setzen, ist es, worüber wir lachen. Je mehr das, was der Verstand als das Wesen und den Schein in schroffen Gegensatz gestellt hat, für die anschauende Einbildungskraft, in einander spielt, um so größer ist der Reiz an dem Lächerlichen. Es kann nun der lächerliche Cha-

---

*) S. Vorschule der Aesthetik Bd. 2. S. 201.

racter einmal sich bemühen, das Wesen, welches er nicht hat, täuschend wiederzugeben, dann aber auch kann nach entgegengesetzter Richtung der lächerliche Charakter von der Beschaffenheit sein, daß er das ideale Wesen, dessen er sich erfreut, verbergen will, so daß durch die Vermummung der höhern Natur in dem bunten Scheine dem Zuschauer das anziehendste Spiel gewährt wird. Jene Person, die unter verschiedenen Namen alle Völker in das Reich des Scherzes aufgenommen haben, ist besonders geeignet, uns mit der Doppelnatur des Lächerlichen bekannt zu machen.

Der Hanswurst ist der Urtypus, der Adam sämmtlicher lächerlicher Charaktere, wodurch diese trotz ihres Widerstrebens Glieder einer großen Familie sind. Daher denn, wie mannigfaltig auch die besonderen Erscheinungen sein mögen, in denen das Leben dieser großen Familie sich äußert, so ist doch in allen diesen einzelnen Physiognomien ein gemeinsamer Zug erkennbar, der eben diese sämmtlichen Individuen zu Repräsentanten der Lächerlichkeit erhebt.

Der Hanswurst des gewöhnlichen Lebens will für etwas Anderes gelten, als er wirklich ist, und indem derselbe den Schein des Fremden annimmt, so bildet seine innere, wahre Natur mit dem angenommenen Scheine jenen seltsamen Contrast, der in dem Anschauenden das Lachen erweckt. Der Hanswurst läßt, auch wenn derselbe einen fremden Namen führt, nicht lange auf sein Erscheinen warten. Sobald eine ganz gewöhnliche, beschränkte Individualität in ihrem äußeren Verhalten sich die Miene des tiefen Ernstes gibt oder gar das Erhabene, die Würde affectirt, so hat auch der komische Narr Einlaß bekommen. Eben so werden der nüchterne Mensch, der den Geistvollen spielen möchte, der Feige, der die Maske des Herzhaften annimmt, der Häßliche, der künstlich die ihm einmal versagte Schönheit sich aneignen will, durch solche täuschen wollende Nachahmung, die

das Gegentheil von dem erreicht, was beabsichtiget wird, lächerlich. An dem Harlekin daher können wir von Neuem sehen, wie durch das Lächerliche der Widerspruch, der als das Häßliche das sittliche Gefühl verletzt, in derjenigen Region zur Auflösung kommt, in welcher die reine Heiterkeit des Geistes als Spiel sich äußern darf. Denn der Hanswurst, wofern derselbe zum wirklich drolligen Gesellen sich durchgebildet hat, ist nicht mehr das Häßliche, aber der Schein, der den komischen Narren umspielt, und der nicht jenes Wesen ist, wofür es gehalten werden soll, weiset hin auf jenen niederen Grund, aus dem das Lächerliche überhaupt hervorgegangen ist.

Der Hanswurst kann diesen Schein ungemein roh zeigen, so daß sein Bestreben, das Wesen, welches er nicht hat, offenbaren zu wollen, nur das Linkische, Tölpelhafte an den Tag legt. Solche Vorstellung vom Hanswurst hatte bereits Luther, wenn er sagt: „Dieses Wort ist nicht mein, sondern von anderen Leuten gebraucht wider die groben Tölpel, so klug sein wollen, doch ungereimt und ungeschickt zur Sachen reden und thun" *). Aber der Hanswurst darf keineswegs allein in dieser rohen, plumpen Gestalt gesehen werden, der Repräsentant des Lächerlichen, besonders als Harlekin, ist auch sehr lenksam, beweglich, selbst gratiös, und er kann durch den Schein den Ernst, den er affectirt, sehr täuschend wiedergeben. Daß Extreme, wie Schein und Wesen, Nichtsein und Sein, Scherz und Ernst einander so nahe kommen, und doch wieder bei Vorführung solcher Aehnlichkeiten der Unterschied, ja selbst der Contrast erhalten bleibt: dieses seltsame Spiel mit Aehnlichkeiten und Gegensätzen, welches uns immer gestattet die eine Reihe der Vorstellungen mit der ihr entge-

*) S. Flögels Geschichte des Groteskekomischen S. 119.

gengesetzten zu vertauschen, ist es, wodurch die Phantasie an das Thun und Treiben des interessanten Harlekin so sehr gefesselt wird.

Die Repräsentanten des Lächerlichen bilden überhaupt zwei große Classen. Der Hanswurst hat nämlich einmal gar kein Bewußtsein davon, daß ihm der Widerspruch, der Lachen erweckt, anhaftet, das andere Mal dagegen weiß er dies sehr wohl. Jener Narren Thorheit ist daher nur für die Beobachtung Anderer lächerlich, während dagegen diese, die sich selbst für lächerlich nehmen, auch die Fähigkeit haben, die eigene Persönlichkeit auf das immer bei sich führende komische Theater zu erheben.

In Jenen ist gewöhnlich das Mißlingen des Ernstes, das dadurch entstehende, inhaltlose Pathos die Ursache des Lächerlichen. Jemand will für mehr gelten, als er wirklich ist, und bietet nun alle ihm zu Gebot stehenden Mittel auf, sich wenigstens den Anschein von dem zu geben, was seiner Persönlichkeit und Bildung einmal versagt ist. Durch solches Streben wird der bis dahin ernste, verständige Mann zum komischen Narren. In diesen lächerlichen Charakteren ist es nicht immer nur Eitelkeit, die Sucht, etwas scheinen zu wollen, was sie zu ihrem Vorhaben und Handeln antreibt. Es lebt in ihnen nicht selten ein wirklich ideales, über das Gemeine sich erhebendes Wesen, aber sie haben dasselbe mit zu großer Leidenschaftlichkeit aufgegriffen und in dem zur fixen Vorstellung gewordenen Ideale sich wie fest gerannt. Je mehr das geistige Moment mitspielt, je mehr durch dasselbe in dem gewöhnlichen Gedankengange eine Confusion herbeigeführt wird, um so mehr Interesse wird der Anblick der Thorheit erwecken. Wenn die Narren des gewöhnlichen, alltäglichen Lebens nicht ästhetisch lächerlich sind, so beruht dies vor Allem darin, daß diese dürftigen, armseligen Individuen noch nicht durch die Phantasie

des Dichters zum komischen Leben erhoben wurden. „Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel, wenn sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit, auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihrer vier Pfähle herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verrathen, aus der sich ein jeder gerne herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen" *).

Zur komischen Narrheit sind eben so sehr disponirt ungemein ehrgeizige Naturen, als auch jene erregbaren Gemüther, die ohne innere Kraft und Selbstständigkeit Nachahmer einer fremden, sie blendenden Größe werden wollen. Diese Letzteren tragen gewöhnlich die Zeichen des Phantastischen an sich, und indem sie in ungestümer, wilder Heftigkeit dem von Außen aufgegriffenen, idealen Momente nachjagen, so wird ihre Thorheit auch von dem minder scharfen Blick nur zu bald wahrgenommen. Jene Andern dagegen, die bei sonst nüchterner Denkweise in Folge des Ehrgeizes Repräsentanten des Lächerlichen wurden, können beim ersten Anblicke ungemein gravitätisch erscheinen. Man meint Anfangs, daß nur hoher Ernst, reiner Enthusiasmus aus ihnen rede; aber irgend eine Wendung, ein Zug, der plötzlich hervortritt, verräth dem Psychologen, daß in dem so feierlich Auftretenden das ideale Moment der Wahrheit entbehrt und in die eitele Einbildung oder bloße Chimäre sich verwandelt hat.

Die Möglichkeit, daß diese Individuen uns mit einem

*) S. Lessings Schriften Bd. 7. S. 98.

Male aus dem Spiele des heitern Scheines in jene Regionen versetzen, in denen alle lächerliche Behandlung aufhört, ist allerdings vorhanden. Wenn die Thorheit von der Art ist, daß durch die Gebilde des Wahns das helle Licht des Geistes, die Wahrheit des wirklichen Bewußtseins völlig verdunkelt wurde, so ist auch die komische Narrheit verdrängt worden. Zwar trennt das Reich des Lächerlichen und das des wirklichen Wahnsinns eine Pforte; aber diese kann allzuleicht umgestoßen werden, so daß der Eingang aus der heiteren, bunten Welt in jene düsteren, mit Nacht umlagerten Regionen geöffnet ist. Es erfordert vom Komiker einen ungemeinen Tact für das Reale und einen Reichthum schöpferischer Phantasie, damit er in denjenigen Darstellungen, welche die äußersten Extreme der Thorheit vorführen, nicht durch das Eingreifen des nackten, rohen Lebens das heitere Spiel untergehen lasse. Auch in der gemeinen Wirklichkeit wird der Einfall des Tollen nur dann das Lachen erwecken können, wenn wir entweder nicht wissen, daß es der Wahnsinn ist, der sich äußert, oder wir in plötzlicher Ueberraschung durch Illusion dem Verrückten unsere eigene Einsicht unterlegen.

Anders als in den bisherigen Formen offenbart sich das Lächerliche in denjenigen Charakteren, welche nicht ohne Kenntniß des ihnen anhaftenden Widerspruches sind. Wenngleich auch diese, da einmal der einzelne Mensch den durch das Temperament, durch die Individualität daseienden Bedingungen sich nicht völlig zu entziehen vermag, lächerlich bleiben, so sind sie auch zugleich im Unterschiede von der an ihnen gewußten Lächerlichkeit, können diese als das durch sie selbst gesetzte Object frei behandeln. So bleibt die Punctualität des Ich nicht in starrer Sprödigkeit als das Letzte stehen, sondern es ist die Möglichkeit da, daß das frei werdende Subject den das Ich darnieder drückenden

Inhalt entbindet und mit diesem, als dem Andern, der Welt in unendlicher Willkür spielt. Solche Charaktere sind daher in ihrem Innern ungleich freier als diejenigen, die gar kein Bewußtsein des ihnen anhaftenden Widerspruchs haben, in ihrer Doppelnatur muß jeder einseitige, beschränkte Ernst sich aufheben und sie werden jene „lustige Person", die über sich selbst und das Thun und Treiben der Welt lacht. Ein überschäumender Strom der Heiterkeit und Lust wird aus der Laune eines solchen Hanswurstes sich ergießen, und der komische Dichter in demselben eigentlich sich selbst, den Gott des Lachens zur Anschauung bringen.

Ein solcher Lustigmacher wäre die eigentliche Seele des Lustspiels, und ihm müßte, als dem personificirten Humor, Alles, was der reinen Begeisterung nicht widerstreitet, erlaubt sein. Wie dieser Harlekin über sich selbst und die ihn umgebenden Personen den Scherz ausläßt, so vermittelt er auch das Theater, die auf den Brettern erbaute Welt, mit der wirklichen. Die lustige Person darf, ohne daß dadurch die Illusion aufgehoben wird, unmittelbar die Zuschauer anreden, deren Interesse mit dem, was auf der Bühne vorgeht, in Rapport setzen, so daß das Gedicht und die gemeine Wahrheit, das Theater und das gewöhnliche Leben, wie im Contraste, auch wieder verbunden, in Identität sich zeigen müssen. Der Harlekin ist bei seiner Gutmüthigkeit nicht ohne Schalkheit; ja gerade diese, die mit der Miene der Einfalt Scherz und Ernst, Schein und Wirklichkeit naiv aneinander zu reihen weiß, muß es sein, wodurch der Harlekin auch für das gewöhnliche Auge über die nur lächerliche Person zum Komiker erhoben wird. Je mehr dieser Lustigmacher die der einzelnen Stadt oder dem einzelnen Dorfe eigenthümliche Thorheit mit der Weltthorheit überhaupt in Verbindung bringt, um so bedeutender wird

der ganze Scherz sein, und der Hanswurst ist nun ein Gegenbild des Chors in der alten Tragödie geworden.

Jenen Narren, welcher, wie er der eignen Lächerlichkeit sich nicht schämte, auch die Welt lächerlich zu behandeln verstand, zeigen uns bereits deutsche Stücke des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts *). Auch fehlte es in den ersten Decennien des achtzehnten Jahrhunderts nicht an trefflichen Mimen, die in der bunten Tracht des Hanswurstes durch Extemporiren die Zuschauer ungemein erheiterten **). Gewiß gebrach dem drolligen Gesellen, der hin und wieder sehr derb in seinen Scherzen sich zeigte, noch die feinere gesellige Bildung; aber, was hier das Wesentliche ist, der Typus, aus dem einst der wirkliche Gott des Lachens hervorgehen konnte, war dem deutschen Theater gegeben. Mit der auf Gottscheds Verlangen herbeigeführten, gewaltsamen Entfernung des Harlekin scheint auch die reine, wirklich nationale Heiterkeit aus dem deutschen Theater auf immer verbannt worden zu sein. Mit Ausnahme einiger Wiener Komiker, die in ihren Lokalpossen doch ein Fragment des

*) S. die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen von Fr. Horn Bd. 2. S. 294 u. s. w., auch die Geschichte der poetischen Nationalliteratur von Gervinus Bd. 2. S. 102 und 475 u. s. w.

**) Stranitzky war es, der 1708 zu Wien die deutsche Komödie einführte und auch den italienischen Harlekin in den deutschen Hanswurst verwandelte. S. Flögels Geschichte des Groteskekomischen S. 122 u. s. w. Von Schuch, den Flögel noch während des siebenjährigen Krieges in Breslau die Rolle des Hanswurstes spielen sah, sagt dieser: „Er durfte sich nur auf dem Theater sehen lassen, so fing Alles an zu lachen. Außer der Bühne war er ein finsterer, ernsthafter Mann, der wenig sprach; er sagte oft, wenn er die Hanswurstjacke anzöge, wäre es nicht anders, als wenn der T. in ihn führe." l. c. S. 140.

ächten Harlekin geben, ist es unter den späteren Dichtern Deutschlands allein Tieck, der ein und das andere Mal den zum Hofrath beförderten Hanswurst in seine alten Rechte wieder einzusetzen suchte. Allein wie sehr auch diese humoristische Person im Zerbino den reichsten Witz leuchten läßt, so ist dieselbe doch nicht so abgerundet und vollendet, daß sie als der freie Gott des Lachens, dem Alle huldigen müssen, dastehen könnte. Es ist daher unter allen neuern Dichtern nur Shakespeare, der in einigen seiner Narren den genialen, bald mehr in reiner Heiterkeit, bald mehr im ernsten Humor sich Luft machenden Lustigmacher zum vollen poetischen Leben erhoben hat. Auch Falstaff, wenn derselbe durch herrlichen Witz den Realismus, dem er selbst huldigt, mit dem, was der Welt als der reine Ernst und das höchste Ideal gilt, in Contrast stellt, spielt die Rolle des genialen Hanswurstes vortrefflich.

Man verkennt offenbar die Wahrheit, welche der lächerlichen Behandlung der Dinge beiwohnen kann, wenn man behauptet, daß dasjenige, was gerade als lächerlich gilt, immer nur ein rein Zufälliges, Subjectives, nicht auch in dem Gegenstande selbst begründet sei. So gewiß der Thorheit und Narrheit, die in dem Lächerlichen erscheint, die Existenz nicht abgesprochen werden darf, so gewiß beruhet auch das Lächerliche nicht lediglich in der Willkür des Anschauenden. Die Einwendungen des gemeinen Bewußtseins, daß doch dem Einen dieses lächerlich vorkomme, dem Andern Jenes, worüber dieser lache, das bewundere Jener, halten nur einige Erscheinungen des Lächerlichen fest, vermögen aber dieselben nicht auf das Princip, welches Einsicht in das Ganze gewährt, zurückzuführen.

Allerdings, welche Dinge und welche Verhältnisse derselben dem Einzelnen lächerlich erscheinen, dies ist wesentlich ab-

hängig von der intellectuellen Bildung, welche das einzelne Subject sich erworben hat. Auch übt auf die langsame oder schnelle Erzeugung des Lächerlichen die Art und Weise, wie die Einbildungskraft in dem Individuum einmal thätig ist, vielen Einfluß aus. Wo die Phantasie eine nicht leicht zu erregende, eine matte ist, da wird ungleich weniger gelacht werden, als da, wo es dem inneren Leben zum Bedürfnisse geworden ist, Aehnlichkeiten und Contraste aufzufinden, und mit diesen ein Spiel zu treiben.

Vom ästhetischen Standpunkte aus zeigt sich als die niedrigste Stufe des Lächerlichen diejenige, auf der der Anschauende, an das rein Zufällige, Conventionelle sich haltend, dasjenige belacht, was von den einmal herkömmlichen Formen abweicht. Ein solches Lachen ist ein geistloses, daher denn demselben Kinder und gewöhnliche Weiber am meisten sich hingeben. Aber auch Gelehrte, die ohne allen Anflug von Genialität, Alles lächerlich finden, was die Formen des Gewöhnlichen überschreitet, gefallen sich nicht wenig in dem geistlosen Lachen. Jenes Urtheil, daß man an dem Lachen den Narren erkenne, ist daher nicht ohne Wahrheit, sobald man das Lächerliche allein in dieser niedern Region auffindet. Wer aber, um nur nicht gegen jenes Sprichwort zu fehlen, dem eigentlichen Lachen gänzlich entsagen und höchstens nur lächeln will, muß durch solchen Pedantismus dem, was er gerade vermeiden möchte, nämlich einer Thorheit, sich hingeben. Denn die komische Betrachtung gehört am wenigsten nur jenem niedern Standpunkte an, der allein das lächerlich findet, was mit der gemeinen, alltäglichen Erfahrung im Widerspruch sich zeigt. Die endlichen Dinge sind auch dadurch im Widerspruch, daß sie, die ein Verhältniß zum Unendlichen, zur Idee haben, von dieser, ihrer Wahrheit, wie abgefallen erscheinen. Indem nun aber irgend ein Mensch darin sich gefällt, daß

er dem gemeinen, die Realisirung der endlichen Zwecke fördernden Treiben der Menge die Idee unterlegt, so wird durch eine solche Folie ein ungeheuerer Contrast hervorgerufen, der ein den früheren, niederen Stufen unbekanntes Lachen zur Folge hat. Dieses nun entstehende Lachen ist nicht ohne die Mitwirkung der tiefsinnigen Vernunft, ja selbst nicht ohne eigentliche Religion möglich.

Zur tieferen Kenntniß der einzelnen Menschen ist es von ungemeiner Wichtigkeit, zu wissen, worüber sie lachen. Die Thräne, durch die der Schmerz Erleichterung gewinnt, kann täuschen. Denn was die Ursache des Schmerzes ist, ob nur die Natur in uns angegriffen wurde, oder ob auch das ideale, übersinnliche Princip, der unsterbliche Geist, Antheil an der Traurigkeit hat, darüber verräth der bloße Anblick des Weinenden Nichts. Dagegen in dem Gelächter, wie dieses erschallt, offenbart sich auch das Innere des Menschen. Wer freilich überhaupt nur hört, daß gelacht wird und in dem so verschiedenen Gelächter nicht unterscheidet, weiß noch Nichts von dem, was in den Tiefen der Seele vorgeht. Wie der eitle Geck, das muthwillige Weib, der kalte Spötter Mephistopheles häufig lachen, so auch widerstreitet es nicht der Weltansicht des Frommen, nicht der des begeisterten Dichters und des in der Idee lebenden Denkers, daß diese dem Rausche des komischen Dithyrambus sich hingeben. Doch welch ein Unterschied, welch ein Gegensatz zeigt sich in den besonderen Erscheinungen des Lachens! Einmal ist es das Gefallen an dem, dem Häßlichen noch verwandten, Gemeinen, was die gellende Lache tönen läßt, das andere Mal ist es der Kitzel der eigenen Einsicht oder gar der die Welt verachtende Dünkel, der das grinsende Lächeln erzeugt; dann aber auch verkündet der volle im reinen Lachen sich äußernde Jubel, daß alles Dunkel, wodurch das

irdische Leben getrübt wird, im Leuchten der absoluten Idee sich aufhellt.

Schiller, in seiner für das Fortschreiten der Aesthetik bedeutenden Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung, begreift das Komische als einen Theil des Satirischen, denn satirisch ist der Dichter, nach Schillers Theorie, überall da, wo die Wirklichkeit als Gegenstand der Abneigung auf das im Innern lebende Ideal bezogen wird *). Jedoch unterscheidet Schiller die strafende oder pathetische scharf von der scherzhaften Satire, denn „die Entfernung von der Natur und den Widerspruch mit dem Ideale kann der Dichter sowol ernsthaft und mit Affect, als scherzhaft und mit Heiterkeit ausführen, je nachdem er entweder im Gebiete des Willens oder im Gebiete des Verstandes verweilt."

Daß diese Theorie unter einem gemeinsamen Namen sowol die eigentliche Satire als auch das lächerliche, komische Gebiet begreift, kann, da eine jede dieser beiden Sphären wieder von der andern unterschieden wird, nicht getadelt werden; aber ein wesentlicher Mangel dieser Theorie ist der, daß hier das objectiv Komische, ohne alle Anerkennung des ihm beiwohnenden positiven Momentes allein als Gegenstand der Abneigung, im Widerspruch mit dem Ideale, begriffen wird. Dagegen ist Schiller, welcher die ideale Wahrheit der komischen Welt verkennt, gegen den komischen Dichter selbst überaus gerecht. Mit Entäußerung seiner selbst sagt Schiller: „Will man wissen, welche von Beiden, Tragödie oder Komödie, das wichtigere Subject erfordern, so möchte der Ausspruch für die letztere ausfallen. Den tragischen Dichter trägt sein Object, der ko-

*) S. Schillers Werke Bd. 12. S. 204—212.

mische hingegen muß durch sein Subject das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten. Jener darf einen Schwung nehmen, wozu so viel eben nicht gehört, der Andere muß sich gleich bleiben, er muß also schon dort sein, und dort zu Hause sein, wohin der Andere nicht ohne einen Anlauf gelangt."

Spätere Aesthetiker der Kantischen Schule, welche den Widerspruch zwischen dem Wirklichen und dem Ideale, den Schillers Theorie des Komischen nicht vermittelt, bis zum äußersten Extreme der Abstraction verfolgten, erklärten das Komische geradezu für die bloße Umkehrung des Ideals, so daß die liebliche Welt der Komik wieder dem Häßlichen oder dem verächtlichen Zerrbilde gleichgestellt wurde. Nicht nur eigentliche Philosophen der Schule verwechselten die häßliche Caricatur mit der reinen Komik, sondern auch einer der feinsten Kunstrichter, A. W. Schlegel, konnte als Theoretiker in der Weise irren, daß er sagte: „Alles Würdige, Edle und Große der menschlichen Natur läßt nur eine ernsthafte Darstellung zu; denn der Darstellende fühlt es gegen sich im Verhältnisse der Ueberlegenheit, es wird also bindend für ihn. Der komische Dichter muß es folglich von der seinigen ausschließen, sich darüber hinwegsetzen, ja es gänzlich läugnen, und die Menschheit im entgegengesetzten Sinne wie der Tragiker, nämlich ins Häßliche und Schlechte idealisiren" *).

*) S. die Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur Bd. 1. S. 275. Es war unter den damals lebenden Kunstphilosophen allein Solger, der gegen diese dürftigen Abstractionen eines leeren Ideals und häßlichen Zerrbildes sich erklärte und das Princip des Komischen nachwies. S. Solgers Erwin Bd. 2. S. 97 und die nachgelassenen Schriften Bd. 2. S. 508 u. s. w.

Jean Paul, der Meister in der ausübenden Kunst, war auch als Aesthetiker derjenige, der eine Menge Vorurtheile, welche die bisherigen Theorien in Betreff des Lächerlichen gehegt hatten, zerstreute und zu tiefen Untersuchungen in diesem Gebiete die eigentliche Bahn brach *).

Nach Jean Paul ist das Lächerliche dies nicht ohne eine gewisse Täuschung des Anschauenden. Denn indem wir durch Ueberraschung unsere Einsicht dem Bestreben Anderer in ihrer von uns gesehenen Lage leihen, so erzeugen wir jene unendliche Ungereimtheit, die das Lachen hervorruft. Wenn Sancho eine Nacht hindurch sich über einem seichten Graben in der Schwebe erhielt, weil er voraussetzte, ein Abgrund gaffe unter ihm: so ist bei dieser Voraussetzung seine Anstrengung recht verständig; und er wäre gerade erst toll, wenn er die Zerschmetterung wagte. Warum lachen wir gleichwol? Hier kommt der Hauptpunkt: wir leihen seinem Bestreben unsere Einsicht und Ansicht, und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit. Unser Selbstbetrug, womit wir dem fremden Bestreben eine entgegengesetzte Kenntniß unterlegen, macht es eben zu jenem Minimum des Verstandes, zu jenem angeschauten Unverstande, worüber wir lachen, so daß also das Komische, wie das Erhabene, nie im Objecte wohnt, sondern im Subjecte. Wird gefragt, warum unterlegen wir nicht jedem anerkannten Irrthume und Unverstande jene Folie, die ihn zum Komischen erhellt, so ist die Antwort: blos die Allmacht und Schnelligkeit der sinnlichen Anschauung zwingt und reißt uns in dieses Irrspiel hinein **).

*) S. Jean Pauls Vorschule der Aesthetik 2. Auflage S. 179 bis 234

**) S. J. Pauls Vorschule S 199—201.

Drei Bestandtheile des Lächerlichen als eines sinnlich angeschauten unendlichen Unverstandes gibt Jean Paul an. Den Widerspruch, worin das Bestreben oder Sein des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältniß steht, nennt Jean Paul den objectiven Contrast; dieses Verhältniß wird der sinnliche Contrast genannt. Der Widerspruch aber, den wir durch das Leihen unserer Seele und Ansicht dem lächerlichen Gegenstande als den zweiten aufbürden, heißt der subjective Contrast *).

Diese Theorie hebt das Widerwärtige, Verächtliche, welches für die gewöhnliche Auffassung dem lächerlichen Gegenstande anhaftet, auf, denn das Minimum des Verstandes, worüber wir lachen, wird dies nur durch eine Täuschung in uns. In einem solchen Verirlichte gesehen zu werden, kann derjenige, über den wir lachen, sich schon gefallen lassen, und es ist dieses ästhetische Verstandesspiel ungleich edler als der Anblick jenes häßlichen mit dem inhaltlosen, ganz allgemeinen Urbilde in Contrast gesetzten Zerrbildes. Ueberhaupt ist die ideale Thätigkeit des Geistes, ohne welche das Lächerliche nicht erzeugt werden kann, erst durch Jean Paul auch für die Theorie in den Vordergrund getreten. Daß das Lächerliche in einem Contraste beruhe, lehrten auch die älteren, besonders der Baumgartenschen Schule sich anschließenden Theoretiker **), aber man hatte den Contrast rein äußerlich, sinnlich objectiv genommen. Den subjectiven Contrast, der dadurch gebildet wird, daß das anschauende Subject in Rapport mit dem Gegenstande sich setzt, und durch die Gewalt sinnlicher Ueberraschung die eigene Einsicht

---

*) l. c. S. 210—211.

**) S. Flögels Geschichte der komischen Literatur Bd. I. S. 34 u. s. w., wo eine sehr reiche Sammlung der früheren Definitionen des Lächerlichen bis auf Kants Zeit gegeben wird.

unterlegt, beachtete man nicht. Und doch erst durch den subjectiven Contrast erklärt sich das Interesse an dem Lächerlichen auch da, wo dieses nicht auffallend, in keinen grellen Zügen am Objecte hervortritt.

Die Sphäre des Lächerlichen ist daher durch Jean Pauls genialen Einblick sehr aufgehellt. Doch wird durch diese Theorie der Uebergang aus dem Lächerlichen in das wirklich Komische oder aus dem ästhetischen Spiele des Verstandes in die ideale Welt noch nicht gewonnen. Jean Paul selbst nennt treffend das Komische die schönere Tochter des Lächerlichen; aber mehr wird nicht verrathen, und es werden die Begriffe des Lächerlichen und des Komischen nicht selten wieder identisch genommen. Jene ideale Thätigkeit, durch deren Spiel mit dem Gegenstande der subjective Contrast entsteht, ist noch nicht genug der Willkür der Egoität enthoben. Das Subject muß die lächerliche Welt auch von derjenigen Seite betrachten, wo dieselbe in Identität mit dem idealen Principe sich setzt. So lange dies nicht stattfindet, hat auch das Lachen noch nicht die ihm mögliche Reinheit erlangt. Wenn es auch nach Jean Paul auf Selbsttäuschung beruht, daß wir uns über den belachten Gegenstand erheben, so ist doch dieser hier in jeder Hinsicht niedriger, als der eigene Standpunkt des Lachenden ist, gestellt worden. Das herzliche, gemüthliche Lachen jedoch, in welchem wir uns dem Belachten auf das Innigste vereint fühlen, kennt auch den bloßen Kitzel des Verstandes, das Gefallen an der eigenen Einsicht nicht mehr. Eine Lust, eine Heiterkeit, ein Wohlwollen ist in solchem Lachen, was unmöglich durch Jean Pauls Auffassung erklärt werden kann. Indem dieser die ganze Decke, womit bis dahin das Lächerliche und Komische den Theoretikern verhüllt war, nicht völlig durchbrach, so konnte er auch sagen, daß das Komische nie im Objecte, sondern allein im Subjecte sei.

Wenngleich das nur Lächerliche, welches immer die subjective Thätigkeit voraussetzt, nicht selten auf Willkür hinweiset, so sagt doch das wahrhaft Komische mehr als nur subjective Willkür und es lebt, wie im Subjecte, auch im Objecte, in den Dingen wirklich.

C. Der Uebergang des Lächerlichen in das Komische.

Das Lächerliche, wie es sich bisher uns gezeigt hat, ist eine Erheiterung, ein Spiel des anschauenden Verstandes. Das Subject erblickt das Ungereimte, den Widersinn und erhebt sich über denselben. Aber obschon das Ich im Lachen frohlockt und die Auflösung des Widerspruches verkündet, so ist doch die objective Welt noch nicht mit der des Geistes in wirkliche Identität gebracht worden. Wenn die Auflösung des Gegensatzes nur in dem anschauenden Subjecte, nicht auch an dem Gegenstande selbst zu Stande käme, so würde das Lächerliche mit dem Schönen nicht vereinbar sein *).

---

*) Dies behauptet auch Bouterwek, der (S. 2. Ausgabe der Aesthetik Th. I. S. 183) sagt: „Nie aber wird das Schöne in der Verschmelzung mit dem Komischen rein empfunden, weil immer ein versteckter Widerspruch zurückbleibt zwischen der inneren Harmonie, die das erste Element der Schönheit ist und dem Widersinne, dessen überraschende Erscheinung das Lachen erregt.“ Solches Urtheil ist allein daraus erklärlich, daß B. in dem Schönen das nur allgemeine, abstracte Ideal sieht, dieses aber nicht bis dahin verfolgt, wo in dem wirklichen Leben des Schönen die Gegensätze, Widersprüche hervortreten. Erst wenn diese zum Vorschein gekommen sind, kann auch die Harmonie, die nicht ohne Verbindung einander entgegengesetzter Momente ist, eine inhaltvolle werden.

Jedoch jener schöpferische Geist, der in dem Leben des Schönen sich verwirklicht, verharrt nicht in dem nur Subjectiven, als dem letzten Stadium. Das Ganze bewegt sich weiter, und die Gegensätze, Contraste, welche in dem Lächerlichen so schroff hervortreten, gleichen sich aus. Es ist dies die Macht der reinen, poetischen Begeisterung, daß jene äußersten Extreme, die bisher einander feindlich gegenüber standen, nicht nur in Berührung kommen, sondern auch, zur Harmonie vermittelt, eine und dieselbe Welt werden. Das Thörichte, Absurde in der Gestalt, wie es derjenige, der die Dinge nur lächerlich behandelt, auffindet, verwandelt sich daher. Der Widersinn ist nicht mehr getrennt von dem ächten, positiven Momente, und die Narrheit zeigt sich mit dem gemüthlichen, vernünftigen Leben in uns, worauf wir am meisten Werth legen, innig verbunden. So ist die Welt, welche wir anblicken, eine wirklich m a g i s ch e, denn jene Wahrheit, welche die gewöhnliche, die moralisch = verständige Ansicht fixiren möchte, löst sich in das Nichtige auf, und die Dinge verwandeln sich in das Gegentheil von dem, was sie nach der gemeinen Aussage sein sollen.

Die Lust an dem Lächerlichen, welches mit seinen seltsamen, tollen Widersprüchen einen so großen Reiz hat, wird auch nun nicht vermindert. Denn unser Scharfsinn ist in fortwährender Thätigkeit, und wir sind, um mit Jean Paul zu sprechen, durch den gewonnenen subjectiven Contrast im Besitze eines nicht ausgehenden Lachstoffs. Jedoch das nun entstehende Lachen ist ein anderes als dasjenige, in welchem allein die Willkür sich äußert. Das gegenwärtige Lachen ist dadurch der eiteln Anmaßung entfremdet und von allen gehässigen Bestandtheilen gereinigt, daß die Subjectivität, die lacht, in der innigsten Verbindung mit der von ihr belachten Welt sich weiß. Diese, weit entfernt das nur Negative zu sein, muß ihre Unwahrheit immer wieder von

Neuem durch das auch in sie eingreifende und sie treibende ideale Princip aufheben. Es behagt uns, ja erquickt die Seele nicht wenig, wenn wir sehen, wie die für den gewöhnlichen Anblick ganz in den eiteln Schein aufgelösten Dinge durch die Macht poetischer Dialectik bis dahin getrieben werden, wo dieselben in dem Aether der Idee völlig rein, ohne alles trübe Gewölk sich zeigen. Aber die Idealwelt des Schönen, insofern dieselbe durch solchen Proceß aus dem Lächerlichen sich bildet, ist das *Komische*.

Alle Diejenigen, welche auch bei Auffassung künstlerischer Verhältnisse allein an das Einzelne oder Stoffartige sich halten, haben in der komischen Behandlung immer etwas Erniedrigendes, ein Herabziehen der Dinge in das Gemeine gesehen. Das Komische läßt freilich die Negation, die dem Leben anhaftet und wodurch dasselbe auch dem nichtigen Scheine angehört, in vielseitigen Richtungen hervortreten. Eine Unendlichkeit, die nur dies ohne alle Beschränkung ist, kennt die komische Kunst nicht. Auch wird hier gezeigt, wie die Widersprüche zwischen des Menschen höherer Bestimmung und seiner gemeinen Natur die sonderbarsten, seltsamsten Situationen zum Vorscheine bringen. Indem der Dichter das Leben hier auch in denjenigen Momenten ergreift, wo es als das eitele, verkehrte erscheint, so muß er nothwendig solche Verhältnisse und Lagen vorführen, in denen die Verwirklichung des Ideals an der Sinnlichkeit und an den kleinlichen Interessen der Menschen ein Hinderniß findet. Daß an der Aufdeckung dieser psychologischen Wahrheit Mancher Anstoß nimmt, ist sehr begreiflich. Der gewöhnliche Enthusiast, der das Erhabene nur in der Abstraction sieht, wird in Allem, was als komisch bewundert wird, seine Idealwelt vergeblich suchen. Wie der Schwärmer, so wird auch, obschon aus andern Gründen, der in Hochmuth und Eitelkeit Befangene an der Freiheit und

Keckheit des komischen Spiels ein Aergerniß nehmen. Denn jenes hohle Wesen, worauf der geistlose Pedantismus am meisten Werth legt, und welches als die höchste gravitas geltend gemacht werden soll, wird durch die komische Kunst völlig aufgedeckt.

Und gleichwol ist in solchem Spiele die Welt nicht erniedrigt, keineswegs durch die Art und Weise, wie hier das negative Moment aufgenommen, das wahrhaft Ideale zerstört worden. Daß die Komik auch die Beschränkungen und Unvollkommenheiten des Lebens zeigt, ist von dem Herabziehen der Dinge in das Gemeine, von dem Vernichten der Idee sehr verschieden. Die Idealwelt braucht das Negative, wenn dieses ein vorübergehendes Moment ist, nicht zu scheuen, im Gegentheil ohne ein Eingehen in die Widersprüche der Wirklichkeit ist das sogenannte Ideal gewöhnlich ein leeres Abstractum. Die gegen das Komische geführte Anklage wäre freilich gerecht, wenn in demselben das negative Moment fixirt würde, so daß dieses als das letzte Resultat, zu dem der schöpferische Geist gelangt, dastände. Wie es aber der komischen Kunst einmal ferne liegt, ein todtes Ideal verherrlichen zu wollen, eben so wenig kann in entgegengesetzter Richtung die wahre Begeisterung das Leben im Widerspruche mit dem idealen Principe stehen lassen. Solchem abstracten Verfahren widerstreitet der Fluß, die fortschreitende Dialectik, welche die eigentliche Seele, das punctum saliens, aller ächten Komik ist. Durch die poetische Dialectik *) wird dasjenige, was isolirt und deswegen verschoben, verrenkt in der gemeinen Wirklichkeit sich zeigt, seiner Unwahrheit entnommen und wie durch Zaubermacht zur Totalität zurückgeführt. Die Wahrheit der komischen Welt kann sich freilich demjenigen nicht zeigen,

*) S. unten den Abschnitt über Ironie.

der die einzelnen Momente, die doch allein in der Fortbewegung zum Ganzen ihre Berechtigung gewinnen, für sich nimmt. So die Dinge betrachtet muß nicht nur das Einzelne Anstoß erwecken, sondern auch Alles, indem einmal die Theile dem Universum, welchem sie wirklich angehören, entrissen sind, verzerrt, in gebrochener Gestalt sich zeigen. Doch gewinnt man den rechten Gesichtspunkt, so ist in der komischen Welt kein störendes Element vorhanden; ja es muß, wie hier das Einzelne der Idee verbunden wurde, aus dem Ganzen nothwendig das Licht göttlicher Schönheit widerstrahlen.

Ist aber hier Alles erleuchtet durch das eine Licht, so kann es auch nur eine ungemeine Beschränktheit, ein gänzlicher Mangel an Auffassung derjenigen Verhältnisse, worauf es hier ankommt, sein, wenn man die Schöpfungen der vollendet komischen Kunst, im Unterschiede von andern, als die in ästhetischer Hinsicht niederen ausgiebt. Kleinliches Räsonnement, welches auch beim Anblick der idealen Welt die dürftigen, armseligen Abstractionen des gemeinen Bewußtseins nicht aufgeben kann! Als ob im Universum des Schönen, wo alle Theile durch den einen Mittelpunkt gehalten werden, und in gleicher Entfernung und Nähe um denselben wandeln, von einem Oben und Unten die Rede sein dürfte! Begreift Ihr es denn nicht, daß die dem Schönen wirklich verbundene komische Welt nothwendig eben so idealisch rein wie das Erhabene und Tragische sein müsse? Die negativen Momente, sobald sie einmal, ihrer Sprödigkeit enthoben, in die Totalität aufgenommen sind, dienen nur dazu, daß das Universum des Schönen sich erweitert und immer mehr die Macht und Herrlichkeit der Idee offenbar wird.

Der Jubel, womit die Schöpfungen der vollen komischen Begeisterung von jeher empfängliche Seelen erfüllt

haben, ist nur daraus erklärlich, daß in der komischen Kunst die dunkle, gemeine Welt durch den Blitzstrahl der Idee wie plötzlich sich aufhellt. Der Komiker ist keineswegs bemüht nachzuweisen, wie auch in diesen oder jenen verzerrten und verachteten Erscheinungen des Lebens die höheren Momente des Geistes noch fortleben. Läge eine solche Absicht zum Grunde, so würde die allem Komischen wesentliche Harmlosigkeit und Heiterkeit nothwendig aufgehoben werden. Doch gewiß ist es, daß der wahre Komiker mehr als nur Talent, daß er auch im vollen Sinne des Worts Mensch sein, ein an Liebe reiches Herz in sich tragen muß. Ohne solches würde der Komiker dem Anblick des Negativen, welches gerade ihm mehr als Andern sich zeigt, erliegen; aber die reiche, schöne Seele des trunkenen und doch nüchternen Dichters erhebt sich aus diesen unheimlichen Gründen, und es ist ihm, auch wenn er sich dessen eigentlich nicht bewußt werden sollte, innerlich nothwendig, alle auch noch so seltsamen, wunderlichen Gestalten mit heiterem Wohlwollen, und wie sie sämmtlich einem Universum angehören, zu betrachten. Obschon der Dichter dies in der Form der Reflexion nicht sagt, so offenbart doch seine ganze Auffassung des Lebens, wie die Erde überall des Herrn ist und in der göttlichen Welt alle Mißtöne zur reinen Harmonie verklungen sind.

Aber wie verschieden ist von dieser aus reiner Begeisterung hervorgegangenen Weltansicht die der moralischen, oder, wie Schiller sie nennt, pathetischen Satire. In dieser stehen die Gegensätze des Idealen und Wirklichen einander schroff gegenüber, und es kommt keine Versöhnung zu Stande. Denn das Ideal, welches hier von dem einzelnen Subjecte gefordert wird, lebt allein in diesem, und durch die mit dem subjectiven Ideale so grell contrastirende Welt muß die Seele schmerzhaft daran erinnert werden, daß Demjenigen, was dem Innern das Höchste ist, die

Objectivität fehle. Daher ist der ganze Standpunkt der ernsten Satire identisch mit dem der Moralität. Die moralische Reflexion hebt die Naivetät des noch nicht zum völlig wahren Selbstbewußtsein entwickelten Seelenlebens auf, und das Gebot des Innern wird im Gegensatze mit dem Aeußern, was als bloßes Herkommen gilt, erkannt. Aber das wirklich ethische, religiöse Leben negirt die bloße Moral, vermittelt durch die Macht der Liebe das Innere mit dem Aeußern und kennt so auch nicht mehr jenes Sollen, den kategorischen Imperativ, vor dem der nur moralische Mensch sich fürchtet. Aehnlich dem rein sittlichen Charakter fordert auch der Komiker das Ideal nicht, noch ist ihm dasselbe der Gegenstand nicht befriedigter Sehnsucht. Indem durch die Begeisterung das im unmittelbaren Leben isolirt Dastehende in die Totalität, das Disharmonische in die Harmonie übergeht, so kann der Komiker die Wirklichkeit nicht anders, als insofern sie mit der Idee versöhnt ist, anschauen.

Eine der herrlichsten Schöpfungen, welche die komische Kunst jemals ins Leben gerufen hat, ist der Don Quixote des Cervantes. Weit entfernt, in diesem Werke ein nur feindliches Verhalten gegen das Mittelalter und die demselben angehörende Welt der Märchen und Wunder finden zu können, müssen wir im Gegentheil urtheilen, daß jene phantastisch-tiefsinnige Romantik gerade im Don Quixote das höchste poetische Leben gewonnen hat.

Eine so liebenswürdige Individualität, wie die des scharfsinnigen Edlen von la Mancha, blieb dem Scherze der alten Welt unbekannt. Dazu bedurfte es außer dem schöpferischen Talente auch jener Heiterkeit und Liebe, wie sie allein Demjenigen, dem die Sonne göttlicher Wahrheit leuchtet, zu Theil werden kann. Allerdings ist Don Qui-

xote einmal ein wahnwitziger Schwärmer, dem, wenn er das Ideal des Ritterthums zu verwirklichen sucht, dieses in das Phantastische oder gar in das bloße Scheinbild sich verwandeln muß. In der That, der Widerspruch zwischen den Vorspiegelungen der Einbildungskraft, den sogenannten Idealen, und dem gemeinen Leben, welches durch Scherz, Püffe, Stockprügel, tödtlich verwundende Steinwürfe den Enthusiasmus des komischen Helden von sich abweiset, kann in keinem grellern Contraste hervortreten. Aber wer allein dies im Don Quixote sieht, verkennt offenbar den Tiefsinn der ganzen Dichtung. Denn der Edle von la Mancha ist, wie Narr, immer zugleich der wirkliche, wahre Ritter. Nicht nur erhebt er sich über das Alltägliche, Gemeine, sondern ihn zieren auch diejenigen Tugenden, welche dem Helden eigenthümlich sind: beharrlicher Muth, Ehre und die kein Opfer scheuende Begeisterung. Selbst Scharfsinn, der Bewunderung erweckt, muß Don Quixote nicht selten da offenbaren, wo die fixen Vorstellungen vom Ritterthum in das System seines geistigen Organismus nicht störend eingreifen. Daß die sittlich-idealen Mächte, wie sie hier sich äußern, fortwährend durch den phantastischen Wahnwitz in ihr Gegenbild hinübergespielt werden und gleichwol in dieser Scheinwelt die Idee nicht untergeht: darin zeigt sich vor Allem die Kraft und die Größe dieser einzigen Dichtung.

Das Gefühl, welches der komische Held in uns erweckt, ist wirklich der Art, daß Mitleid, Bewunderung und Lachen seltsam in einander übergehen. Die Bewunderung verläßt uns auch da nicht, wo Don Quixote, dem die eigne Narrheit noch nicht Genüge thut, im Gebirge die großen Heroen, die, wie Roland in Raserei verfielen, nachahmen will. Die harten Bußen, Casteiungen, welchen nun der Ritter von der traurigen Gestalt sich unterwirft, erinnern an die Asceten, überhaupt an alle Diejenigen, die aus Reli-

gion ein Gelübde gethan und dieses mit Aufopferung der besonderen Interessen auch erfüllt haben.

Wenn Don Quixote selbst der für die ideale Welt Schwärmende ist, so ist dagegen der Schildknappe Sancho Pansa, im Gegensatze mit seinem Herrn, entschieden dem Realismus zugethan. Dieser folgt dem Ritter von der traurigen Gestalt deswegen, weil er durch dessen Heldenthaten in den Besitz eines bedeutenden Vermögens oder gar einer Statthalterschaft zu gelangen hofft. Bei dieser Leichtgläubigkeit und Gutmüthigkeit erscheint das Phlegma des Sancho Anfangs prosaisch, und nur durch Naivetät, der ein leiser Anflug des Schalks ertheilt ist, gewinnt die beleibte Gestalt des stattlichen Stallmeisters eine gewisse poetische Bewegung. Interessant ist es, den Sancho hin und wieder schwanken zu sehen, ob er die Einbildungen seines Herrn für wahr halten oder für das nehmen solle, was sie wirklich sind. Im Verhalten zum Ritter zeigt sich daher der Stallmeister einmal als ein diesen täuschender Schalk, dann aber auch hat Sancho wieder Glauben an das, was Don Quixote verheißt. Da jedoch Sancho fortwährend mit der genialen Narrheit des Edlen von la Mancha verkehrt, so kann die Anfangs prosaische Natur dem Einflusse solcher geistigen Atmosphäre nicht widerstehen und der Stallmeister wird wie verrückter auch poetischer. Indem nun diesem Gelegenheit sich darbietet, die bisher in ihm verborgene Jovialität hervortreten zu lassen, so darf derselbe gegen den Schluß des Romans, wo Don Quixotes Ernst immer mehr nach Innen sich zurückzieht, mit Recht die Hauptrolle übernehmen.

Der Charakter des Ritters von der traurigen Gestalt ist in künstlerischer Hinsicht so vollendet, daß derselbe keinesweges nur der spanischen Nation oder einem einzelnen Zeitalter angehört, sondern eine der neueren, der christlich=

romantischen Welt bleibende Gestalt ist. Die Völker neuerer Zeit streben mit vollem Bewußtsein dahin, das Endliche in die Idee zu erheben, das Sinnliche durch das übersinnliche Princip zu verklären. Doch ist bei dieser Aufgabe auch die Möglichkeit vorhanden, daß die Kräfte der Individualität zur Verwirklichung des Idealen nicht ausreichen, so daß, wenn Versuche zur Offenbarung der Idee gemacht werden, diese eine Form annimmt, in der das beabsichtigte Erhabene in das Lächerliche übergeht. Als Urtypus eines solchen Idealismus, der, sobald derselbe erscheinen will, immer in sein Gegenbild sich umwandelt, steht der unvergleichliche Don Quixote für alle Zeiten da. Wäre dieser in seinem Innern nicht so grundehrlich, wäre es ihm nicht ein so hoher Ernst mit der Realisirung seines Ritterthums, so würde er auch nicht dieser liebenswürdige Narr sein, unmöglich das große Interesse in uns erwecken können. Sehr viele Menschen sind vor dem Verfallen in ähnliche Schwärmerei und Narrheit allein dadurch gesichert, daß ihrem gemeinen egoistischen Begehren das höhere Streben gänzlich mangelt. Dagegen alle Diejenigen, in denen das Ideal zwar lebt, die aber durch dasselbe mehr leidenschaftlich bewegt werden, als daß sie mit schöpferischer Genialität die Idealwelt auch für den Anblick Anderer zu offenbaren vermögen, werden immer sehr viele Berührungen mit dem komischen Helden des Cervantes haben.

Das Komische, welches die aus den Gegensätzen sich erzeugende Schönheit ist, erinnert auffallend an das Tragische. Entschieden liegt diesem und jenem auch Ein Princip zum Grunde, welches nach verschiedenen Richtungen in zwei Extremen zur Erscheinung kommt. Was das Tragische und das Komische auf das Innigste verbindet ist die Idee, welche in beiden als die Alles beherrschende Macht sich

bethätigt. Hier bewährt es sich, wie das reichste, inhaltvollste Schöne nicht die Eingebung eines glücklichen Momentes, sondern das Resultat eines langen Kampfes ist.

Daß aber auf dem höchsten, umfassendsten Standpunkte das Schöne wieder in zwei einander entgegengesetzten Richtungen sich zeigen muß, ist darin begründet, daß die Universalität der Kunst nicht ohne eine gewisse Einseitigkeit, nicht ohne Beschränkung der Form möglich ist. Sowol das Tragische als auch das Komische erheben uns aus der Sphäre des Endlichen in das Absolute; jedoch in der Art und Weise, wie dort, wie hier die wirkliche Welt mit der Idee versöhnt wird, findet ein Unterschied statt, der für das gewöhnliche Bewußtsein ein feststehender Gegensatz geworden ist. Die tragische Weltansicht faßt das menschliche Leben sogleich von seiner wesentlichen Seite auf und führt diesen Ernst in allen seinen Widersprüchen bis zu dem Momente, wo das Endliche, das als solches untergeht, in das absolute Princip erhoben wird. Dagegen der Komiker befindet sich in derjenigen Sphäre, wo für den äußern Anblick das Leben zunächst nicht die Gestalt des Wesens, sondern die des heitern Scheins angenommen hat. Waltet dort der eigentliche *Ernst*, so waltet hier jene Betrachtung der Dinge, welche man den *Scherz* zu nennen pflegt. Was aber in diesem ungemein erheitert und erquickt, ist dies, daß der auf der Oberfläche spielende Schein erfüllt ist mit dem idealen Principe und dadurch dem eigentlich Schönen immer wieder verbunden wird. Gründet sich daher die Erhebung des Tragischen darauf, daß in dem Untergehen des Menschlichen die Gottheit als die Wahrheit des Diesseits sich entschleiert, so beruht in entgegengesetzter Richtung die Freude an dem Komischen darin, daß wir die Idee auch mit den vorübergehenden, nichtigen Erscheinungen des Lebens spielen und diesen sich mittheilen sehen.

Erklärt solche Auffassung den Gegensatz, den, von dem ästhetischen Standpunkte aus, das Tragische und das Komische zu einander bilden, so muß zugleich einleuchten, daß beiden, wenn von der künstlerischen Form abstrahirt und allein auf den Inhalt gesehen wird, vieles wesentlich Gemeinsame ist. Die Elemente des tragischen Ernstes sind auch in dem komischen Spiele enthalten, und die allgemeine Möglichkeit, aus diesem in jenes Gebiet überzugehen, zeigt sich. Obschon der Komiker Alles, was er behandelt, in jener heitern Form des Scherzes sich bewegen läßt, so sind es doch auch hier die sittlichen Mächte selbst, welche in Gegensätze, Widersprüche sich zersplittert und dadurch in den bloßen Schein, in das Nichtige sich aufgelöst haben. Denn hat der Komiker nicht das Negative in solcher Tiefe aufgefaßt, so ist auch das Ganze unbedeutend, flach. Was in den bedeutendsten Schöpfungen des Aristophanes, in den Vögeln, Wolken rc. bis zur äußersten Spitze der Negativität hervorgetreten ist, sind dies nicht die innersten Principien selbst, welche eben so sehr die Träger der Gemüthswelt, als auch die des öffentlichen Lebens sind? Und wenn wir den Ernst, welcher dem Romane des Cervantes zum Grunde liegt, seiner heitern Form entnehmen und ihn für sich betrachten, zeigt sich derselbe von dem Ernste, den die Tragödie offenbart, verschieden? Was im Don Quixote untergeht und als Wahn und eigentliche Verrücktheit nur noch als der Schatten der Wahrheit zurückbleibt, ist dies nicht das Beste, Höchste im Selbstbewußtsein, wodurch dieses mit der übersinnlichen Welt, mit Gott, sich verbunden weiß? Daher muß man sagen, es ist in allen denjenigen Schöpfungen, welche den äußersten Höhepunkt des Komischen vorführen und die den Jubel am lautesten erwecken, immer auch der tiefere Ernst verborgen. Damit dieser zur Offenbarung kommt und das Komische in die wirklich tragischen Regionen übergeht, bedarf es nicht

sowol eines Aufgebens des Inhalts, als vielmehr einer Veränderung des Gesichtspunktes, von dem aus die Dinge bisher betrachtet wurden.

Mit demjenigen, was wir hier aus dem Principe des Komischen selbst entwickelt haben, ist ganz in Uebereinstimmung, was die Erfahrung über das Temperament und die Gemüthsstimmungen bedeutender Komiker aussagt. Keineswegs pflegen diese, sowol Dichter als auch Schauspieler, im geselligen Umgange die heitern, aufgeräumten Köpfe, die sogenannten lustigen Personen zu sein. Im Gegentheil ist den Komikern im unmittelbaren Leben ein sehr tiefer Ernst eigenthümlich; ja nicht selten kommt ein düstres, finstres Wesen in ihnen zum Vorschein, welches in eigentliche Melancholie übergeht. Wir theilen, nach Flögel, folgende Anekdote mit. Jemand wendet sich an einen Arzt in Paris und klagt diesem, daß er an Anfällen der Hypochondrie sehr leide. Der Arzt schlägt mehrere Mittel vor, vernimmt jedoch, daß diese der Patient bereits ohne Erfolg gebraucht habe. Da erklärt der Medicus: es bleibt nichts anderes übrig, Sie müssen das italienische Theater besuchen und durch das Spiel des berühmten Carlino sich aufheitern lassen. Nun aber muß zu seiner nicht geringen Verwunderung der Doctor hören, daß der ihn consultirende Patient kein Anderer als der Komiker Carlino selbst ist.

Diese und ähnliche Phänomene sind psychologisch wol erklärlich. Der Komiker, in so fern er dies ist, hat die Nachtwelt, das Dämonische und Gespenstische, überwunden, und der namenlos bacchische Taumel verräth das volle Bewußtsein des Sieges. Jedoch auch diese Begünstigten feiern nicht immer den Sonntag, und ihre Seele wird nicht fortwährend durch die Phantasie, die das Dunkel in Licht umwandelt, erhellt. Wenn der humoristische Künstler durch die Macht der Begeisterung nicht mehr gehoben, allein

den Widerspruch fühlt, so erblickt er in sich und in der Welt die nächtlichen Gestalten, und er wird, wofern nicht der Charakter ihn hält, jenen gespenstischen Phantomen sich hingeben.

Man pflegt das Komische in das Hoch- und Niedrig-Komische einzutheilen; aber die Begriffe dieser beiden Unterarten sind gewöhnlich sehr willkürlich, so daß das Wesentliche bei solcher Eintheilung fast gar nicht berührt wird. Man stellt sich vor, das Niedrigkomische sei dasjenige, was, wie es eine groteske Gestalt annehme und ein volles Gelächter erwecke, nur bei Darstellung der niedern Stände des Volks zum Vorschein kommen dürfe. Vom sogenannten Hochkomischen dagegen sagt man, daß dieses, welches ein feines, ironisches Lächeln abnöthige und auf den Weltton, auf die Decenz die nöthige Rücksicht nehme, in den Cirkeln der vornehmen Stände spiele. Nach solcher Unterscheidung würde das sogenannte Hochkomische nie in genialer Kraft, nie in dem bacchischen Jubel sich äußern dürfen, und die herrlichsten Werke dieser Kunst, die Dramen des Aristophanes, auch theilweise Don Quixote und viele Shakespear'schen Lustspiele, gehörten einem andern Gebiete an. Das Niedrigkomische wäre dies nicht durch Entfernung vom idealen Principe, sondern, was hier entscheiden soll, würde abhängig gemacht von jenen Formen, deren zwar das staatliche Leben zu seiner Entfaltung bedarf, die aber nimmermehr auch für die poetische Begeisterung als Schranken dastehen. Um nun jene Principien, die in diesen Verhältnissen allein entscheiden können, zu gewinnen, bemerken wir Folgendes.

Jede Kunst ist dies dadurch, daß sie dem Besondern den Ausdruck des Allgemeinen oder Idealen ertheilt. Obschon daher der Begriff der reinen Kunst die Verbindung jener beiden Momente voraussetzt, so läßt doch der Wider-

spruch, von dem die künstlerische Thätigkeit ausgeht, und der durch sie zur Auflösung kommt, zu, daß einmal der Hauptaccent auf die Erscheinung des Wesens, das andere Mal in entgegengesetzter Richtung auf das Hervortreten des Eigenthümlichen im Menschen gelegt wird. Diese beiden Formen, innerhalb welcher die wirkliche Kunst von jeher allein die ihr mögliche Vollendung zu erreichen vermochte, sind es auch, welche zu einer Unterscheidung des Hoch- und Niedrig-Komischen berechtigen.

In dem Hochkomischen, wo das Ganze in einem großartigen, hin und wieder auch grotesken Stile gehalten ist, wird das Individuelle immer zugleich auf das Allgemeine, das Lächerliche auf die Weltthorheit zurückgeführt. Indem der Dichter hier den Menschen überhaupt, denjenigen, der zu allen Zeiten und unter allen Völkern wiederkehrt, zeigt, so muß bei diesem Verfahren auch auf die rechte Weise idealisirt werden. Am wenigsten ist dies in Betreff der komischen Kunst so zu deuten, als ob diese, im Unterschiede von dem Tragischen, die Züge der Charaktere in das Uebertreibende des Häßlichen hinüberspiele. Das Idealisiren bedeutet hier im Wesentlichen dasselbe, was es dort aussagt, nämlich dies, daß das Einzelne, Eigenthümliche sich erweitert und an demselben das Allgemeine, die Gattung hervortritt.

Mit solcher Komik im Gegensatze ist diejenige, welche weniger das Allgemeine, Wesentliche des Lebens auffaßt, als vielmehr einzelne Individuen darstellen und besondere Interessen der Zeit lächerlich behandeln will. Auch in dieser Sphäre kann manches Treffliche geleistet werden, denn das Lächerliche, insofern es noch nicht die Weltthorheit ist, in allen seinen Abstufungen, wird gerade vom niedern Standpunkte aus mit ungemeiner Treue und Gründlichkeit abgelauscht werden. Daß auch Erscheinungen, welche bisher

durch das Alltägliche, Gemeine wie verdeckt waren, plötzlich aus ihrem Dunkel hervortreten und als poetisches Leben sich äußern, muß den Anblickenden erheitern. Jedoch darf der Künstler nicht zu sehr in das bloße Kleinleben eingehen, nicht die Thorheit nur in derjenigen Gestalt zeigen, in der sie allein ein momentanes Interesse erwecken kann. Wenn viele sogenannte komische Romane und Satiren, die bei ihrem Erscheinen in der Literatur sehr viele Leser fanden, bald gänzlich vergessen wurden, so erklärt sich dies daraus, daß die Autoren in solchen Fällen nur das Vorübergehende, Zufällige, nicht aber die wesentliche Bedeutung des Zeitalters zu zeigen vermochten.

Auch die Schauspielkunst offenbart den von uns angegebenen Unterschied der Komik. Sobald der Schauspieler, wie einst der geniale Ludwig Devrient, das Individuum mit allen seinen Sonderbarkeiten zum Reinmenschlichen, woran wir Freude haben, erhebt, so ist das ganze Spiel hochkomisch zu nennen. Niedrigkomisch dagegen erscheint die Kunst des Mimen dann, wenn durch die Phantasie kein eigentlich neuer Charakter geschaffen, sondern mit Vorliebe für die psychologische Wahrheit irgend ein Individuum, wie es das unmittelbare Leben zeigt, wieder gegeben wird. Nicht nur wird bei diesem Verfahren das Sonderbare, Scurrile der einzelnen Persönlichkeiten in frappanten Zügen hervortreten, sondern auch dasjenige, was man als die Feinheit des Spiels zu bewundern und mit dem Hochkomischen zu verwechseln pflegt, ist die Folge einer solchen Ausführung im Detail. Auch für die Auffassung des Scherzes in dieser Sphäre zeigt die große Menge wenig Takt, denn nicht selten wird die Eingebung ächter Laune, wodurch wir über das Alltägliche in die Phantasiewelt erhoben werden, als Uebertreibung getadelt, während die sklavische Nachahmung des Gewöhnlichen, Niederen angestaunt wird. Der Tadel

gegen den Schauspieler kann nicht genug geschärft werden, wenn derselbe alle ihm zu Gebote stehende Virtuosität nur dazu anwendet, das Kleinliche der Individualität, geschehe dies nun in groben oder in bewunderten feinen Zügen, herauszustellen. Wie jede andere Kunst erfordert auch die des Schauspielers ein ideales Princip, welches die unmittelbare Wirklichkeit von der stoffartigen Schwere entbindet und Alles begeistet. Fehlt dem Mimen dieser geistige Zug völlig, kann er nur nachahmen, nur den einzelnen Narren in seiner Nacktheit und in seinem Schmutze wieder leben, so ist in dem Zuschauer das Aufkommen des freien, poetischen Gefühls nicht möglich. Wir werden dann nicht, wie wir erwarteten, durch die schöpferische Thätigkeit des Künstlers über die Jämmerlichkeit und Armseligkeit des Lebens erhoben, sondern wir müssen das Gemeine im Gemeinen, oder wol gar, wie Schiller einmal sagt, die Fratze in der Fratze sich abspiegeln sehen. Daß auch dieser Anblick im Theater noch ein Lachen hervorrufen kann, zeigt freilich die Erfahrung; aber das Lachen, welches dann erfolgt, ist entweder ein Gefallen an dem Gemeinen, selbst Häßlichen, oder es ist ein mit Hohn und Verachtung nicht minder gegen das darstellende Subject als auch gegen das dargestellte Object erfülltes. Gewiß ist daher das in solchen Fällen erschallende Gelächter mit jener Heiterkeit und Freude, die das wirklich Komische erweckt, in grellem Widerspruche.

II. Die Erzeugung des Komischen durch die künstlerische Thätigkeit.

Der Proceß, durch den das Häßliche, Gemeine geläutert und in das Schöne verwandelt wird, ist nachgewiesen und der allgemeine Begriff des Komischen gewonnen; aber es ist derselbe noch nicht bis zu dem Momente entfaltet, wo er individuelles, bestimmtes Leben annimmt. Damit wir auch dies erreichen, müssen wir in die Werkstatt selbst blicken, in der das Komische gebildet wird, oder mit andern Worten: wir müssen jene ideale, künstlerische Thätigkeit, die das Komische erzeugt, kennen zu lernen suchen.

Der ideale Geist, insofern derselbe überhaupt das Schöne hervorbringt, ist die P h a n t a s i e. Wenn die gemeine Einbildungskraft nur sogenannte Ideale, denen alle Objectivität mangelt, im Subjecte hervorruft, so bethätigt sich dagegen die wirkliche Phantasie darin, daß sie das bisher im Innern Verborgene auch für Andere erscheinen läßt und den Widerspruch zwischen dem Idealen und Realen zur Auflösung bringt. Die Phantasie ist daher die Schönheit selbst, aber nicht insofern dieselbe an dem sichtbar gewordenen Kunstwerke schon zum Abschlusse gekommen ist, sondern insofern sie das in dem Innern bildende und nach Außen hervortretende Princip ist. Man darf sagen, daß vermittelst der Phantasie auch der Mensch an der Schöpfungskraft Gottes Theil nehme, denn wie das göttliche Wort

aus dem Nichtseienden die Welt hervorruft, so vermag in ähnlicher Weise der mit Phantasie begabte Künstler aus den in der Wirklichkeit zerstreut daliegenden Elementen ein Ganzes zu bilden, welches die bisherige Erfahrung noch nicht kannte.

In ihrer Wahrheit ist die Phantasie, mit sich identisch, absolute Einheit, aber dieser widerstreitet es nicht, daß das Leben in besondern Momenten sich äußert. Diese zu unterscheidenden, ja bisweilen einander entgegengesetzten Richtungen, welche die künstlerische Thätigkeit annimmt, werden gerade da am schärfsten hervortreten, wo die Phantasie auf die vielseitigste Weise in die Widersprüche des Endlichen eingeht und dasselbe in der Idee aufzuheben sucht. Dies findet recht augenscheinlich im Komischen statt. Hier kämpft die Phantasie nach mehreren Richtungen hin mit dem rohen, materiellen Leben, so daß dieses nach und nach geläutert und endlich dem idealen Principe der wirkliche Sieg über das Gemeine gewonnen wird. Da in dem Komischen nicht minder das einander Entgegengesetzte verbunden, als auch die Negativität des Wirklichen in aller Schärfe aufgedeckt wird, so kann die Phantasie hier einmal den Hauptaccent auf das Zusammenfallen der Gegensätze, das andere Mal dagegen auf das Negiren des Wirklichen legen. Aus jenem Verfahren geht für die ästhetische Betrachtung der Witz, aus diesem die Ironie hervor. Beide sind einseitige Richtungen der Phantasie, die den vollen Begriff des Komischen noch nicht offenbaren. Soll dies statt finden, so muß der Witz des Zufälligen, Oberflächlichen in seinen Combinationen, die Ironie des einseitig negativen Verfahrens sich entäußern, und beide müssen zum absoluten Principe sich erheben. Indem aber Witz und Ironie ganz der Idee sich hingeben, sind beide künstlerische Thätigkeiten zum eigentlichen Humor durchgebildet. Erst in diesem hat die komische Kunst den

äußersten Höhepunkt gewonnen, von dem aus sie auf die vielseitigste Weise in alle Verhältnisse der Wirklichkeit eindringt.

A. Der Witz.

In dem alltäglichen, gemeinen Leben haben die Dinge ein gedrücktes, verkümmertes Ansehen, so daß die Wirklichkeit wie abgefallen von der ihr zum Grunde liegenden Idee erscheint. Um nun die einzelnen, zerstreut daliegenden Elemente von demjenigen Gesichtspunkte aufzufassen, wo dieselben wieder mit der Totalität verbunden erscheinen, wird Witz erfordert. So braucht auch die gewöhnliche Sprache des Umgangs das Wort witzigen, gewitzigt werden da, wo Jemand seinem bisherigen dumpfen, trägen Bewußtsein enthoben und dem vernünftigen wiedergegeben wird. Die ideale Thätigkeit, der es gelingt, über das Gedrückte, Verkümmerte des gemeinen Lebens sich zu erheben, und den wirklichen Witz zu entbinden, ist ein geistiges Zeugen. Dieses, insofern es der Witz ist, bewährt sich darin, daß Vorstellungen oder Gedankenreihen, die für das gewöhnliche Bewußtsein sich heterogen zu einander verhalten, plötzlich verbunden sich zeigen, so daß durch solche Copulation ein bisher noch nicht gekanntes Neues zum Vorschein kommt. Die gewöhnliche Definition des Witzes, daß dieser die Fertigkeit sei, die in den Dingen verborgenen Aehnlichkeiten aufzufinden, berührt das dem Witze eigenthümliche Leben nicht genug. Das Auffinden einzelner Aehnlichkeiten in den Dingen kann ein Spiel des bloßen

Verstandes sein, aber der wahre Witz setzt die produktive Kraft des Geistes voraus, die in frappanten Formen das bisher Getrennte vereint.

Die Copulationen des künstlerischen Witzes sind verschieden von den Combinationen des nüchternen, besonnenen Verstandes. In diesen ist immer der streng logische Zusammenhang, und wie sie durch die nöthigende Macht des Gedankens bestimmt sind, so sind sie, wenigstens in einer gewissen Sphäre, nie ohne Wahrheit. Bei diesem Verfahren werden nicht nur die Combinationen selbst vorgelegt, sondern wir lernen auch die Mittelglieder, die Zwischenstufen kennen, welche den Ausgangspunkt mit der Höhe, die zu erklimmen ist, verbindet. Anders ist das Verfahren des künstlerischen Witzes. Dieser, der durch geniale Eingebung das Innerste der Dinge anschaut, überspringt die sonst das Erkennen vermittelnden Stufen, und in der Ueberraschung, daß Vorstellungen, die nach Aussage des gemeinen Bewußtseins einander fremd sind, wie mit Einem Schlage zusammenfallen müssen, beruht jener Zauber, der uns an die Spiele des Witzes so sehr fesselt. Einen großen Theil der Lust, den das Komische gewährt, verdanken wir daher allein dem Witze, denn seine Schnellkraft ist es, die hier, ohne daß wir darauf vorbereitet sind, das Entgegengesetzte in einander übergehen läßt. In jeder Hinsicht ist die Zaubermacht, die der ächte Witz an dem über die Vorurtheile sich erhebenden Menschen von jeher ausübte, eine überaus wohlthuende. Nicht nur wird durch die Explosion, worin der schon lange angehäufte Lachstoff sich entbindet, der physische Organismus von manchen unreinen Bestandtheilen befreit, sondern vor Allem das Gemüth selbst durch die Art und Weise, wie hier die in Contrast gestellten Dinge zusammenfallen, ungemein gekräftigt und erfrischt.

Allerdings sind die Verbindungen des Witzes nicht immer in jeder Hinsicht mit der Wahrheit in Uebereinstimmung. Der schöpferische Geist, der hier seine Combinationen in recht frappanten, auch den äußern Sinn einnehmen wollenden Bildern zur Schau stellt, kann leicht verlockt werden, solchem Streben andere Interessen nachzusetzen. Gewiß ist in dieser Region auch der Reiz des Scheins nicht ohne Einfluß, und es kann hier Vieles, was Anfangs, im Blendlichte gesehen, durch seine Neuheit und Kühnheit imponirte, später, nachdem das eigentliche Denken in dem Anschauenden sich eingestellt hat, einseitig oder gar schief sich zeigen. Es wird uns dann um so schwerer gemacht, den Täuschungen des Witzes zu entgehen, wenn der Doppelsinn der Sprache, der Gleichklang der Wörter mithilft, daß in uns eine Reihe Vorstellungen, die von der gewöhnlichen Ideenassociation sehr abweicht, sich bildet. Aber wollte man deswegen, weil der Witz auch blendet, mit einem neuern Theoretiker behaupten, daß kein Witz einen eigentlichen Sinn habe, daß das hier Verbundene immer nur im scheinbaren Zusammenhange sei*), so würde man die positive Natur des Witzes verkennen und denselben nicht in seiner Ganzheit, sondern nur in einzelnen Erscheinungen auffassen. Viele Witze sind vorhanden und dem inneren Leben des Volks wie angetraut, die nicht minder durch ihre Kühnheit überraschen, als sie auch die wesentlichen Merkmale der Dinge offenbar machen. Ist es nicht oft der Lichtstrahl des Witzes, der, indem er mit unwiderstehlicher Gewalt ins Bewußtsein dringt, Wahrheiten aufhellt, die dem bloßen Verstande immer verborgen bleiben?

Einseitig wäre es daher, wenn man den Witz nur auf die Sphäre der Kunst oder auf die Erheiterungen des gesel-

---

*) S. Vischer über das Erhabene und Komische S. 196 ꝛc.

ligen Lebens beschränken und denselben der wissenschaftlichen Thätigkeit gänzlich absprechen wollte. Auch zum höhern (speculativen) Wissen ist Witz im weitern Sinne nothwendig. Wer dies leugnet, hält sich nur an die Außenseite des Witzes, insofern derselbe auf der Oberfläche mit den Dingen Spiel treibt, begreift aber nicht, daß der wahre Witz die Anschauung der Idee, die das formell logische oder abstracte Denken nie gewinnen kann, voraussetzt. Um die endlichen Dinge, die im Widerspruche stehen, in das absolute Princip zu erheben, wird mehr als bloßer Verstand, dazu wird Tiefsinn, der nicht ohne großartigen Witz ist, erfordert. Solchen Witz offenbart entschieden Platon; aber auch Spinoza, Leibnitz, Lessing, Hamann, Kant, Fichte, Schleiermacher, Schelling und Hegel entbehren desselben nicht.

Das schöpferische, einende Princip unterscheidet den Witz von dem Scharfsinn. Wenn jener das gleichgültige Verhalten der Dinge dadurch aufhebt, daß er auch das Heterogene mit einander copulirt, so ist dagegen der Scharfsinn bemüht, das, was verbunden ist und als identisch gilt, von Neuem zu trennen. Dieser wird vor Allem gewonnen durch Ausübung des Urtheils, welches die Einheit des Begriffs immer wieder in die besondern Unterschiede auflöst. Witz und Scharfsinn bezeichnen daher, auch nach der gewöhnlichen Aussage, entgegengesetzte Richtungen; aber es muß zugleich eingesehen werden, daß die eine dieser beiden Thätigkeiten die andere ergänzt, ja daß sie in dem wahren Leben des Geistes sich identisch zeigen. Der Witz würde durch kühne Combinationen nicht so imponiren, wenn dasjenige, was hier verbunden erscheint, nicht auch durch den Scharfsinn geschieden und in grellen Contrast gestellt worden wäre. Auf der andern Seite bedarf aber auch dieser, wofern er nicht zu isolirter Schärfe oder Bornirtheit erstarren soll, jenes Fortschreitens, jener combinatorischen Kraft, die

in dem wirklichen Witze den lebendigen Einheitspunkt hat. Diese Verwandtschaft beider Thätigkeiten erkennt auch Jean Paul, welcher sagt, man könne Witz den sinnlichen Scharfsinn nennen, Scharfsinn den abstracten Witz *).

Ein Geist, in welchem die Einheit des Scharfsinns und des Witzes auf das Glänzendste sich zeigt, ist Lessing. Sein Scharfsinn unterscheidet, deckt die Widersprüche in dem auf, was Vorurtheil und Tradition seit Jahrhunderten als wahr angenommen hat. Aber wenn die gewöhnlichen kritischen Köpfe nur das eine, das negative Moment festhalten, so ist dagegen der Lessings Geiste nothwendige Witz immer wieder bemüht, die Momente, welche das kritische Urtheil hat auseinander fallen lassen, in neuer Form zu verbinden. Die Lessingsche Geistesthätigkeit überhaupt ist daher wissenschaftlicher Witz oder combinatorischer Scharfsinn. Bis zum wirklich speculativen Tiefsinne dringt Lessing gewöhnlich nicht; aber durch den ächten Witz, der immer Erwartungen rege macht, und neue Aussichten öffnet, weiß der Kritiker der Deutschen den Leser dahin zu bringen, daß diesem die Möglichkeit zur Lösung der Probleme einleuchten muß.

Der Witz nun wird, je nachdem er mehr an den äußern Schein sich hält, oder mehr den besondern Interessen des Verstandes dient, oder als der völlig freie, poetische Witz sich entbindet, in eigenthümlichen, verschiedenen Formen sich zeigen.

Die niedrigste Stufe des Witzes ist der Wortwitz. Hier ist es der ähnliche oder völlige Gleichklang des Worts, der in dem Hörer von dem einfachen Wortsinne ganz abweichende, ja mit demselben sehr contrastirende Vorstellungen hervorruft. Der Doppelsinn, die Zweideutigkeit der Sprache kommt der Erfindung dieses Witzes sehr entgegen, und es

*) S. Vorschule der Aesthetik S. 352.

wird der aufgeregten Stimmung der Seele oft schwer, solchen Aufforderungen zu widerstehen *). Schon die griechischen Tragiker gebrauchten das witzige Wortspiel, um den Namen des Helden, wie vorbedeutend, mit dem Schicksal, welches denselben später traf, in Verbindung zu setzen **). In entgegengesetzter Richtung mit ungemein für die Komik günstigem Erfolg gefällt sich im Wortwitz Aristophanes. Besonders ist dieser da reich an Doppelsinn, wo dem Wort irgend eine Beziehung zu dem Geschlechtsverhältnisse untergelegt werden kann. Ein ähnliches Verfahren finden wir bei Shakespeare, der nicht nur das niedere Volk, sondern auch die den höhern Ständen angehörigen Charaktere, ja unter diesen selbst Frauen und Jungfrauen, sehr doppelsinnigen Witz ausstreuen läßt. Soll dieser das feinere, sittliche Gefühl nicht verletzen, so muß Alles im heitern Scheine sich bewegen. Es zeigt sich hier für den bloßen Darsteller eine Klippe, an welcher dieser immer scheitern wird. Mit dem Siege der gemeinen Natur über die geistige Form ist auch die innere Freiheit, die wirklich poetische Stimmung im Leser oder Zuschauer verdrängt. Es muß daher durch die Begeisterung des Komikers das nur materielle Leben in dem reinen Phantasiespiele verflüchtigt werden. In solchem Falle ist der Sinn des Anschauenden nicht mehr durch die Sphäre des Gemeinen wie

---

*) Viele Anekdoten, die solchen Wortwitz aufgenommen haben, sind bekannt, und Ruge, der in seiner „neuen Vorschule der Aesthetik“ dem Abschnitt über den Witz besondern Fleiß gewidmet hat, theilt manche Proben mit. S. daselbst S. 152 ꝛc.

**) So klagt der Sophokleische Ajas Vers 425—426:

αἶ, αἶ· τίς ἄν ποτ' ᾤετ' ὧδ' ἐπώνυμον
τοὐμὸν ξυνοίσειν ὄνομα τοῖς ἐμοῖς κακοῖς;

bewältigt, vielmehr ist die Einbildungskraft in jene Sphäre erhoben, wo sie an dem bloßen Leuchten des Witzes sich erfreuen kann.

Tiefer dringend als der gewöhnliche Wortwitz ist der Witz dann, wenn derselbe unter dem Einflusse des Scharfsinns zum Verstandeswitze sich ausbildet. Auch dieser verbindet; aber seine Combinationen sind gewöhnlich von der Art, daß durch sie das wirklich Antithetische in ungemein greller und nackter Gestalt an den Tag kommt. Dieser Witz erzeugt daher häufig die eigentliche Polemik, und sehr reich an demselben sind Lessing's antiquarische, an Klotz gerichtete Briefe, der Antigötz, Schiller's Xenien und Schelling's Denkmal der Schrift von den göttlichen Dingen. Es kann nicht geleugnet werden, daß solcher polemische, von einem bedeutenden Geiste ausgehende Witz, durch seine zermalmende Kraft etwas ungemein Imposantes hat; nur wird derselbe nicht eine dem Gemüthe in jeder Hinsicht wohlthuende Stimmung hervorrufen. Qualm und und Dampf, die das Feuer des Witzes hier umwölken, verhindern, daß wir, wie bei dem Anblick eines Feuerwerks, das reine Leuchten der nicht zündenden Kugeln gewahr werden. Eine Unterart des Verstandeswitzes ist der epigrammatische. Dieser, der in frappanter Form Vorstellungen copulirt, die nach der gewöhnlichen Aussage einander heterogen sind, oder einen grellen Contrast mit einander bilden, erweckt zugleich Spannung, Erwartung auf die Auflösung solcher Verhältnisse. Indem diese erfolgt, wird freilich der Wißbegierde und der Lachlust Genüge gethan; aber zugleich muß das hier stattfindende Vergleichen und Paaren der Vorstellungen bewirken, daß das Antithetische bis zur äußersten Spitze hervortritt. Epigrammatisch

7

Bayerische Staatsbibliothek München

ist der von Jean Paul *) angeführte Witz der Madame du Deffant, die, als sie den Maschinenmeister Vaucanson sehr langweilig und hölzern gefunden hatte, sagte: „ich habe eine große Idee von ihm gefasset; ich wollte wetten, er hat sich selber gemacht **).“ Weniger scharf, aber auch weniger verletzend, als der epigrammatische Witz ist der sogenannte trockne. Nämlich wenn da, wo wir bloßes Phlegma, Gleichgültigkeit oder gar Stumpfsinn erwarteten, uns mit einem Male ein wirkliches Bewußtsein von der Unwahrheit und Verkehrtheit der endlichen Dinge entgegen tritt, so setzt eine solche Erhebung über das Alltägliche, Gemeine den Witz voraus. Daß plötzlich jener Gesichtspunkt gewonnen wird, von dem aus das Einzelne, welches vom Ganzen getrennt war, dem geistigen Organismus wieder verbunden sich zeigt, das ist der Grund, weshalb wir an dem sogenannten trocknen Witze Gefallen finden.

Aber der Verstandeswitz, auch wenn derselbe über das Gewöhnliche sich erhebt, vermag die ganze Tiefe, welche dem schöpferischen Geiste innwohnt, noch nicht zu offenbaren. Dieser Witz ist scharf, beleuchtet hell einzelne Verhältnisse der Wirklichkeit, seine Combinationen sind jedoch einseitig, und bewähren sich nicht in jeder Hinsicht als wahr. Es mangelt bei Abhängigkeit von der Reflexion jene Frei-

---

*) S. Vorschule der Aesth. S. 362.

**) Aus Lessing's überaus scharfen Epigrammen theilen wir folgendes mit (S. dessen Schriften A. v. Lachmann Bd. 1. S. 62.)

Auf Lorchen.

Lorchen heißt noch eine Jungfer.
Wisset, die ihr's noch nicht wißt:
So heißt Lucifer ein Engel,
Ob er gleich gefallen ist.

[library stamp]

heit des Geistes, die, wie sie einmal, ohne Vorurtheil, überaus kühn in die Gegensätze des Lebens eindringt, zugleich mit der Welt überhaupt nur ein Spiel treibt. Indem aber der Witz, allen besonderen Zwecken entsagend, zum absolut idealen Standpunkte sich erhebt, so wird derselbe der rein poetische. Dieser nun ist einmal mehr naiver Natur, das andere Mal dagegen mehr dem eigentlichen Tiefsinne verwandt.

Der naive Witz ist ohne jenen Stachel, den der Verstandeswitz in dem durch ihn Getroffenen gewöhnlich zurückläßt. Die Naivetät findet die verborgensten Aehnlichkeiten in den Dingen auf, und überrascht durch überaus reiche Combinationen; aber die heitre Lust und kindliche Unschuld, die hier den Witz eingeben, gestatten nicht, daß der Contrast grell, der Widerspruch zu scharf hervortritt. Diese harmlosen Spiele wollen das Leben in seinen zwar seltsamen, hin und wieder barocken, aber doch anziehenden, lieblichen Gestalten an uns vorübergehen lassen. Wie daher die Schalkheit hier neckt, und mit Allem ihren Scherz treibt, so wird auch vieles Sinnvolle und Bedeutsame in den Dingen, was dem gewöhnlichen Anblicke verschleiert bleibt, durch neue Verbindungen dem Auge der Phantasie aufgeschlossen. Die ganze bukolische Poesie der Alten ist aus diesem naiven Witze hervorgegangen; aber auch manche vaterländische Dichter, wie Logau, sind reich an demselben *).

Darf der Witz überhaupt, um ein glücklicher ge-

*) Als Probe des naiven Witzes theilen wir folgendes Epigramm von Logau mit.

An den Mai.

Dieser Monat ist ein Kuß, den der Himmel gibt der Erde,
Daß sie jetzo seine Braut, künftig seine Mutter werde.

nannt zu werden, an keine Anstrengung erinnern, so müssen vor Allem die Erfindungen der Naivetät uns vorkommen, als ob sie wie durch höhere Eingebung plötzlich hervorgegangen wären. Im unmittelbaren Leben ist diese Art des Witzes keineswegs nur ein Eigenthum des Mannes, vielmehr ist die sinnige, neckische Natur des Weibes, sobald dieselbe durch Anmuth begeistet ist, besonders zu naiv-witzigen Einfällen disponirt. Durch solche, zum Theil nicht bewußte Genialität der Frauen wird nicht selten das mit einem Male gewonnen, was der isolirte, abstracte Verstand trotz der mühevollsten Anstrengung nicht zu erreichen vermochte.

Wie aber die Naturpoesie überhaupt, wenn das dichtende Subject der innern schöpferischen Thätigkeit sich bewußt wird, in eine neue Entwicklungsstufe des Geistes übergeht, so muß auch der poetische Witz in Einheit mit der Vernunft zu einer Weltansicht sich erheben, die das Leben vielseitiger und tiefsinniger, als die nur naive Betrachtung auffaßt. Je mehr der denkende Geist die Totalität des Lebens begreift, um so weniger wird der ihm inwohnende Witz sich damit begnügen, nur einzelne Verhältnisse der Wirklichkeit beleuchten, nur an vorübergehenden Erscheinungen den Widerspruch aufdecken zu wollen. Eben so wenig kann einseitige, aus Verstimmung und Erbitterung hervorgegangene Schärfe da sich einfinden, wo es sich um Darstellung der Wirklichkeit überhaupt, keineswegs um Durchführung besonderer, nicht künstlerischer Absichten handelt. Da dem regen Scharfsinne und der durch Beobachtung gewonnenen Menschenkenntniß jener Vorhang, durch welchen dem naiv-kindlichen Gemüthe der Hintergrund des Lebens verhüllt bleibt, sich aufrollt, so wird der künstlerische Witz es nun zur Aufgabe haben, alle Widersprüche

bis dahin zu verfolgen, wo sie durch das absolute Princip aufgehoben werden. Denn dies plötzliche, den Anschauenden erschütternde Zusammenfallen der äußersten Extreme in der Idee war von jeher das Document des großartigen Witzes. Dieser, den das Spiel mit dem nur Endlichen nicht mehr befriedigt, der im Gegentheile alle Verbindungen, an denen der gewöhnliche Witz sich erfreut, der Idee zum Opfer bringt, ist es, der den Schöpfungen des Aristophanes, des Shakespeare und des Cervantes den seltsam=wunderbaren Charakter ertheilt. Dichtungen aber, in denen der Witz bis zu diesem äußersten Höhepunkte des Komischen reicht, sind mehr als nur witzig. Entweder ist hier das Ganze schon wirklich humoristisch behandelt, oder es ist hier Alles im Uebergange in die humoristische Welt begriffen.

Der poetische Witz, der bis zu solcher Höhe dringt, gehört keinesweges nur der komischen Kunst an. Auch die Tragödie, in der die äußersten Gegensätze und Widersprüche zur Auflösung kommen, erfordert die Ausübung des Witzes. Jeder, der mit den Schöpfungen des Aeschylus und Sophokles vertraut ist, muß hier dem großartigen Witze begegnet sein, der so imposant das Endliche und das Unendliche, die menschliche Freiheit und die göttliche Nothwendigkeit in den Gegensatz stellt, damit um so erschütternder das Zusammenfallen dieser Extreme hervortritt. Und finden wir einen ähnlichen Witz, dessen der Dichter selbst sich sehr wohl bewußt ist, nicht auch in den Tragödien des Shakespeare? Wie sehr offenbaren denselben z. B. Hamlet und Lear, ja zeigen ihn auch in einer, dem minder scharfen Auge erkennbaren Gestalt. Daß hier in einzelnen Situationen dasjenige, was wahrhaft tragisch ist für den nur äußeren Anblick in der heitern, komischen Form spielt, erklärt sich allein aus der Macht des künstlerischen Witzes.

Dieser liebt es, die Wirklichkeit in solchen Gegensätzen auseinander fallen zu lassen, welche, wie sie die Zerwürfnisse der gemeinen Existenz verrathen, auch nicht ohne das Lächerliche sind. Freilich ist dieses hier zugleich mit Grausen gemischt. Gerade der Contrast zwischen den bunten Farben, die dem zum Grunde liegenden Ernste geliehen werden, und der entsetzlichen Wahrheit, die auch bei dem wilden, tollen Spiele dem Bewußtsein gegenwärtig bleibt, bewirkt, daß geheimnißvolle Ahnung, bange Furcht immer in dem Zuschauer rege ist. Solcher Witz spielt in denjenigen Scenen des Lear, wo der seinem tiefen Schmerze über den am Könige verübten Frevel Luft machende Narr den Widerspruch überhaupt, der die sittliche Welt auseinander zerrt, zur Anschauung bringt. Indem daher auch in diesen Situationen das Tragische nicht aufhört das Grundgefühl in dem Zuschauer zu sein, so verräth es nur eine den Geist der höchsten Kunst völlig mißverstehende Ansicht, wenn man meint, daß hier Shakespeare aus dem Tone der Tragödie in den der Komödie gefallen sei. Es gibt einen Ernst, der, wenigstens in der Kunst, keine andere Darstellung als die witzig-humoristische zuläßt. Auch jene Reflexionen, welche Hamlet auf dem Kirchhofe beim Anblick des Yorik'schen Schädels anstellt, widerstreiten dem Geiste der Tragödie nicht. Die Vergänglichkeit und Nichtigkeit aller irdischen Größe wird an dieser Stelle herzergreifend, und ohne alle Schonung aufgedeckt. Gleichwohl spielt der Witz auch mit den nächtlichen Gestalten, und die seltsamsten Combinationen, die mit dem schauerlichen Gefühle zugleich das Lächerliche erwecken, werden gebildet.

B. Die Ironie.

Wir lernten oben *) die Ironie als diejenige Richtung des künstlerischen Geistes kennen, in welcher derselbe negativ gegen die Wirklichkeit sich verhält. Durch Angabe dieses verneinenden Verfahrens ist freilich im Allgemeinen der Charakter der Ironie bezeichnet; aber auch dieser Begriff ist am wenigsten dem fertig gewordenen, starren Sein gleichbedeutend, er ist vielmehr fortschreitendes Leben, welches in höhere Gestalten, als die gewöhnlichen Vorstellungen der Verneinung meinen, übergeht. Indem man die Unterschiede des ironischen Spiels nicht beachtete, indem man einseitig an die in künstlerischer Hinsicht niedrigsten Formen sich hielt, so konnte jenes Urtheil in neuster Zeit ausgesprochen werden, daß die Ironie vom ethischen und ästhetischen Standpunkte aus verwerflich, entschieden im Widerspruche mit der wahren Begeisterung sei. Um daher die Einsicht in jene Verhältnisse, worauf es hier ankommt, zu gewinnen, müssen wir die besonderen Entwicklungsstufen, welche die Ironie zu durchlaufen hat, bis zu dem Momente verfolgen, wo dieselbe durch das absolute Princip aufgehoben wird.

Die niedrigste Form der Ironie ist nicht sowohl aus schöpferischer Phantasie hervorgegangen, als sie vielmehr das Product der gemeinen Einbildungskraft und des abstracten Verstandes ist. Der Dichter zeigt hier die einzelnen Erscheinungen der Wirklichkeit von derjenigen Seite, wo die-

*) S. S. 90.

sen der substantielle Inhalt fehlt, und stellt dies Negative in Contrast mit dem innern, subjectiven Ideale. Zu solcher Ironie ist vor Allem erforderlich, daß der Schein des Ernstes gewonnen wird. Indem der Ironiker die Maske des Schalks annimmt, muß er es verstehen, dem Inhaltlosen, Nichtigen den Schein des Wesens zu ertheilen. Je mehr durch Scheingründe dem Absurden, Albernen der Anstrich, als ob es wirklich vernünftig sei, gegeben wird, um so mehr gelingt diese Form der Ironie. Treffend sagt über dieselbe Jean Paul *): „Der Ernst des Scheins muß nicht blos auf die Sprache, sondern auch auf die Sache fallen. Daher kann der Ironiker seinen Objecten kaum Gründe und Schein genug verleihen.“ Was er selbst will, wie er über die Dinge denkt, offenbart der Ironiker nicht unmittelbar, und was er in dieser Hinsicht thut, ist nur dies, daß er den mit der inneren Wahrheit contrastirenden äußeren Schein bis zu dem äußersten Höhepunkte der Illusion hervortreten läßt. Damit der Darsteller diesen Schein täuschend wieder gebe, bedarf er der Ruhe, ja einer gewissen Kälte. Nur in dieser Gemüthsstimmung wird der Ironiker den lobenden Ton, womit er seine Scheingründe vorbringt, glücklich und mit Erfolg anstimmen, während dagegen die lyrische Wärme, worin das Innere sich verräth, der Ironie widerstreitet. Der Grund, weshalb wir schon an dieser Form der Ironie Gefallen finden, ist darin zu suchen, daß die Einbildungskraft die beiden äußersten Extreme, den objectiven Schein und das ideale Wesen, woran jener Schein erinnert, neben einander stellt. So wird dieser die Folie, wodurch das Wesen gehoben wird. Die Nichtigkeit des Scheins leuchtet immer mehr ein, je greller derselbe in Contrast mit dem Wahren, Positiven

---

*) S. Vorschule der Aesthetik S. 310.

gesetzt wird. Das ironische Lachen verräth, daß wir den objectiven Schein als das rein Negative, welches des substantiellen Inhalts entbehrt, genommen haben.

Die Ironie, wie wir dieselbe bis dahin bestimmt haben, kann einen doppelten Charakter annehmen. Sie ist nämlich einmal, als die Eingebung schalkhaft-naiver Gesinnung, gutmüthiger Natur, und spielt mit den Gegenständen. In dieser Gestalt kleidet der Scherz auch den weiblichen Mund, denn die Grazie, welche neckt, trifft, aber nie verletzt, ist nicht selten im Bunde mit der Ironie. Eben so kann die Treuherzigkeit des Mannes die Ironie als Maske annehmen, und, in solche verkappt, dem Innern Luft machen. Die Ironie, womit Sokrates die Sophisten bekämpft, weist, trotz ihrer Schärfe, auf naive, treuherzige Gesinnung hin. Unter den berühmten neuern Dichtern liebt das Spiel mit dem heitern Scheine, dessen Anblick das tiefere Gefühl nie verletzt, besonders Jean Paul. Dagegen eine von dieser sehr abweichende Gestalt nimmt die Ironie dann an, wenn sie auf Vernichtung des Gegenstandes hinarbeitend, Erscheinungen, die für bedeutend gelten, ja welche die eigentlich sittlich-religiösen Interessen berühren, dem Spotte Preis zu geben sucht. Solche den Gegenstand, worauf sie zielt, zerstören wollende Ironie geht gewöhnlich in die Persiflage über. Auch diese läßt den bloßen Schein, der mit dem Wesen in Contrast gestellt ist, ungemein grell hervortreten; aber da es hier lediglich auf die Vernichtung des Gegenstandes abgesehen ist, so ist die Persiflage in jeder Hinsicht schonungslos, bietet alle ihr zu Gebote stehenden Kräfte auf, das, was sie verfolgt, dem verhöhnenden Gelächter bloszustellen. Jean Paul *) sagt daher „Persiflage könnte man das ironische

---

*) S. Vorsch. der Aesth. S. 313.

Streiflicht nennen. Sie ist mehr die Tochter des Verstandes, als der komischen Schöpferkraft, sie könnte das ironische Epigramm genannt werden." Erzeugnisse solcher in die Persiflage übergehenden Ironie sind Lucians satirische Gemälde, aber auch Voltaire, und in unsern Tagen H. Heine haben in ähnlicher Weise die Dinge behandelt. Diese in Persiflage übergehende Ironie muß vor Allem da verletzen, wo sie die vom Volk geglaubte Religion als wesenlosen Schein dem Gelächter Preis geben will. Die Religion ist nie jenes leere Abstractum, wofür die gemeine Aufklärung der alten und neuen Zeit sie ausgibt, sondern sie ist concretes Leben, welches nur in bestimmten, positiven Formen sich verwirklicht. Indem aber die Persiflage, in völliger Trennung von der humoristischen Begeisterung, mit jenen Formen auch den Inhalt derselben zu vernichten sucht, so muß bei solchem Verfahren das substantielle Leben der Religion zu Grunde gehen, oder doch in die Region der leeren, inhaltlosen Subjectivität sich auflösen.

Aber die Ironie kann überhaupt in derjenigen Gestalt, in der wir sie bisher kennen gelernt haben, noch nicht mit der wahren Poesie und Kunst identisch sich zeigen. Diese erfordert, daß das ideale Princip auch objectiv, an den Dingen selbst, zur Erscheinung kommt. Für die Ironie dagegen ist ja das Objective nur im bloßen, von dem eigentlichen Gehalte gänzlich getrennten Scheine vorhanden. Auch dann, wenn der Ironiker, wie Swift, die Welt überhaupt in Contrast stellt mit der Idee, hat die Ironie noch nicht die ihr mögliche Wahrheit gewonnen. Eine Betrachtung der Dinge, die in dieser Weise zur Weltironie sich erweitert, darf vielleicht erhaben genannt werden, nur ist dieselbe noch keine wahrhaft poetische. Statt der wirklichen ist es die auf den Kopf gestellte Welt, das Häßliche, welches der Satiriker zwar nicht ohne Aufwand von Geist, jedoch sche-

menartig, ja selbst in der Gestalt des Gespenstes zur Anschauung bringt.

Man faßt jedoch den Begriff der Ironie gewiß einseitig auf, wenn man dieselbe nur da zu finden glaubt, wo das Dargestellte lediglich der durch Abstraction gewonnene, von dem Wesen getrennte Schein ist. Sobald, was in dem gewöhnlichen Scheinernste stattfindet, das subjective Ideal und die Unwahrheit des Wirklichen im grellen Contraste neben einander stehen bleiben, so ist das negative Moment noch oberflächlich, zu äußerlich gezeigt. Das Negative besagt, vom philosophischen Standpunkte aus, mehr als den des Wesens gänzlich entbehrenden Schein, denn das Negative, bezeichne es den Widerspruch in der intellectuellen oder sittlichen Welt, wäre dies nicht, wenn nicht auch das positive Princip zum Grunde läge. Wenngleich daher die endlichen Dinge, insofern denselben die Negation anhaftet, in vieler Hinsicht verkehrt erscheinen müssen, so sind sie doch, ihrer substantiellen Bedeutung nach, keineswegs vernichtet. Man macht es sich sehr leicht, wenn man die negativ gewordene Welt nur abstract, d. h. in gänzlicher Geschiedenheit von dem absoluten, idealen Principe betrachtet. Aber man verliert auch dadurch die Bedeutung des Wirklichen, und sieht Phantome, die allein in der Subjectivität des Einzelnen leben. Wie nun der philosophischen Erkenntniß das Negative mehr als die wesenlose Erscheinung gilt, so erhebt sich auch das ironische Spiel über die abstracte, Schein und Wesen völlig trennende Betrachtung. Die tiefer dringende Ironie läßt uns eben so sehr sehen, wie das substantielle Moment auch in dem Schein sich erhält, als sie zugleich zeigt, wie das höhere ideale Leben in dem Nichtigen sich auflöst. Indem nun aber die Ironie durch solche Wendung die objective Welt über den leblosen Schein erhebt und mit dem wirklich idealen Principe verbindet, so hört

sie auf die gemeine Ironie zu sein, und ist die wahrhaft poetische geworden.

Die Thätigkeit, welche diese ausübt, zeigt sich am entschiedensten darin, daß sie die Elemente der Wirklichkeit, welche im unmittelbaren Leben ein nur stoffartiges Interesse erwecken, vergeistigt und das Ganze im heitern Spiele sich bewegen läßt. Auch da, wo der Künstler den tiefen Ausdruck des Schmerzes zeigt, darf dies nicht das nur Wirkliche sein. Der Schauspieler, der den zornigen, wahnsinnigen Lear darstellt, *spielt* denselben, und damit ist schon gesagt, daß der Künstler mit Lear nicht in einem und demselben Zustande sich befindet, daß derselbe vielmehr in seinem Bewußtsein über den wirklich wahnsinnigen König sich erheben muß. Aber solche Ausübung der Kunst, wodurch die rohe Unmittelbarkeit des Lebens idealisch verklärt wird, ist ohne poetische Ironie nicht möglich *).

In der gewöhnlichen, prosaischen Ansicht der Dinge waltet der *Ernst*, d. h. diejenige Thätigkeit des Geistes, die auf besondere Zwecke gerichtet ist. Dies particulare, beschränkte Interesse verschwindet in der poetischen Weltansicht. Es wird hier, — und daher jene scheinbare Kälte in den bedeutendsten Dichtungen, — das Einzelne auf den universellen Standpunkt erhoben. Dieser fordert, daß das Ideale nicht in jener Gestalt fixirt werde, in welcher es dem gewöhnli-

*) Man erzählt von einem der größten Schauspieler, von *Schröder*, daß derselbe, während er auf der Bühne als wahnsinniger Lear die Zuschauer so tief erschütterte, den Mitspielenden witzige Einfälle und komische Bemerkungen zugeflüstert habe. Wir sind weit entfernt, einen solchen Gebrauch der künstlerischen Freiheit zu loben; aber es geht daraus hervor, daß in der Persönlichkeit des wahren Schauspielers, auch wenn derselbe durch die Begeisterung ergriffen wird, Etwas zurückbleibt, was über das Dargestellte sich erhebt, so daß dieses nach Willkür als der stoffartige Inhalt abgelöst werden kann.

chen Dichter sich zeigt, der den Gegenstand, der ihn begeistert, nicht frei, nicht vielseitig darzustellen vermag. Der Poet muß allerdings ganz der Begeisterung sich hingeben, er darf nicht über sie grübeln, und sie soll ihm kein von dem Innern abgelöstes, äußeres Object werden. Aber eben so wenig darf der Dichter, im stupiden Enthusiasmus befangen, die Idee nur in Einer Form erblicken. In solchem Falle wird mit dem eigenen Ideale eine Art Abgötterei getrieben, und alle diejenigen Erscheinungen der Wirklichkeit, die dem Subjectiven, Innern, nicht entsprechen, werden gemißdeutet. Daher regt sich dann aber auch ein sonderbares, bisweilen sogar unheimliches Gefühl beim Anblick der Gestalten dieses beschränkten Enthusiasmus. Der freiere Leser oder Zuhörer wird sich des Lächelns über Heroen und Heldinnen, die, indem der Dichter sie dem äußersten Höhepunkte der Idealität nahe zu rücken glaubt, aufhören Menschen zu sein, nicht erwehren können. Es ist allein die poetische Ironie, welche den Künstler vor solchen Verirrungen schützt. Vermöge derselben erkennt der Poet, wie auch das ideale Leben, insofern es erscheint, in Gegensätzen und Widersprüchen, die sich einander bekämpfen, sich äußert; ja wie gerade solche Collisionen in der sittlichen Welt es sind, die dem Leben das räthselhaft-wunderbare Ansehen ertheilen. Die Macht jener poetischen Dialektik, welche die Ironie ausübt, mußte daher bereits sich uns da zeigen, wo wir in das dialektisch-speculative Moment des Komischen eingehend, nachwiesen, wie durch dasselbe Alles, was nach der gewöhnlichen, prosaischen Ansicht der Dinge als wahr gilt, in das heitere Spiel sich auflöst *).

Wie aber in der Sphäre des Geistes überhaupt die Freiheit in Willkür übergehen kann, so ist allerdings auch

Roman / Kirche / Ironie

---

*) S. oben S. 72—76.

die Möglichkeit vorhanden, daß diese kühne Ironie, die Alles, was fest dasteht, in Gegensätzen, Widersprüchen zu zersplittern droht, mehr an dieser Auflösung als solcher Gefallen findet, als daß sie in gleicher Weise auch den Einheitspunkt des bunten, tollen Spiels zur Erscheinung bringt. Damit nun die Ironie sich vollende, muß ihr negatives Verfahren von aller Willkür sich reinigen, was nur dadurch erreicht wird, daß der Dichter das Endliche überhaupt negirt, d. h. dieses bis zu dem Momente verfolgt, wo es durch das absolute Princip aufgehoben wird. Wir müssen sehen, wie alle Widersprüche, auch die härtesten, in der Idee zur Auflösung kommen, so daß allein diese als das jenes Spiel der Phantasie bestimmende Princip sich zeigt. So wird die Ironie, die im Unterschiede von der Begeisterung die Richtung nach dem Negativen aussagt, mit dieser, welche auf die Erhebung in die Idee hinweis't, absolut Ein Leben. Auch sind beide in der That nur verschiedene Richtungen desselben künstlerischen Geistes, der überall, wo er zur wirklichen Reife gelangt ist, in beiden Formen sich äußern wird. Denn die künstlerische Thätigkeit, insofern dieselbe zeigt, wie die mit einander in Widerspruch stehenden Dinge sich bekämpfen, ist Ironie. Insofern dagegen die Aufhebung aller Gegensätze in der Idee zur Anschauung kommt, nennen wir das schöpferische Princip Begeisterung. Wie nun aber die Ironie erst dann, wenn sie in Identität mit der Begeisterung gebracht wird, über jede einseitig negative Auffassung erhaben ist, so muß anderer Seits auch eingesehen werden, daß die Begeisterung nur dann, wenn sie das negative Moment als ein überwundenes in sich aufgenommen hat, als die vollendet wahre hervortritt. Ohne Bekanntschaft mit dem negativen Momente erinnert die künstlerische Begeisterung leicht an jenen beschränkten Enthusiasmus, der von einzelnen Erschei=

nungen zu sehr ergriffen und bestimmt ist, als daß er zum freien universellen Standpunkte sich zu erheben vermöchte. Wenn nun aber auf dem Gebiete des Komischen in der Idee die nur negativen Momente aufgehoben werden, und das Absolute als das alle endlichen Verhältnisse überragende Princip dem Anblickenden entgegen tritt, so ist die Ironie in den Humor übergegangen.

Es ist das Verdienst Solgers, der zuerst vom speculativ-ästhetischen Standpunkte aus die Bedeutung des negativen Moments erkannte, die poetische Ironie wissenschaftlich gerechtfertigt zu haben. Solger scheute sich nicht, die dem gewöhnlichen Bewußtsein hart und paradox vorkommenden Worte auszusprechen: „Den Mittelpunkt der Kunst nennen wir die künstlerische Ironie. Sie macht das Wesen der Kunst, die innere Bedeutung derselben aus; denn sie ist die Verfassung des Gemüths, worin wir erkennen, daß unsere Wirklichkeit nicht sein würde, wenn sie nicht Offenbarung der Idee wäre, daß aber eben darum mit dieser Wirklichkeit auch die Idee etwas Nichtiges wird und untergeht.“ (S. Vorlesungen über Aesthetik, herausgegeben v. Heyse S. 241 ꝛc.) Ferner: „Begeisterung und Ironie sind untrennbar, jene als Wahrnehmung der göttlichen Idee in uns, diese als Wahrnehmung unserer Nichtigkeit, des Untergangs der Idee in der Wirklichkeit.“ Ganz in Uebereinstimmung mit diesen Aussprüchen heißt es in dem von Solger selbst herausgegebenen Erwin Bd. 2. S. 277: „Dieser Augenblick des Ueberganges nun, in welchem die Idee selbst nothwendig zunichte wird, muß der wahre Sitz der Kunst, und darin Witz und Betrachtung, wovon jedes zugleich mit entgegengesetztem Bestreben schafft und vernichtet, Eins und dasselbe sein. Hier also muß der Geist des Künstlers alle Richtungen in Einem Alles überschauenden

Blick zusammenfassen, und diesen über Allem schwebenden, Alles vernichtenden Blick nennen wir Ironie." Ebendaselbst S. 278: „Ich sage dir, wer nicht den Muth hat, die Ideen selbst in ihrer ganzen Vergänglichkeit und Nichtigkeit aufzufassen, der ist wenigstens für die Kunst verloren." Diese Erklärung der poetischen Ironie, obschon sie das innerste Wesen trifft, ist nicht völlig frei zu sprechen von einer gewissen Unbestimmtheit, Schiefheit im Ausdruck, was zu rohen Mißverständnissen Veranlassung gab. Dahin gehört vor Allem jenes Wort, daß die Idee selbst untergeht. Keineswegs meint der religiöse Denker, daß die wirkliche Idee des Absoluten dem Negativen anheimfalle, oder in die Gegensätze der Existenz sich auflöse. Im Gegentheile ist es der Sinn der Solgerschen Lehre, daß die reine Thätigkeit der Idee als das Resultat des ganzen Kampfes hervortritt, während das negativ gewordene Endliche allein dadurch, daß es als solches untergeht, in das absolute Princip erhoben werden kann. Wenn daher Solger sagt, daß die Idee selbst vernichtet werde, so kann nur das Ideale gemeint sein, insofern es als Moment dem erscheinenden, vorübergehenden Leben angehört. Allerdings hat der so früh abgerufene Solger, so weit er seine Lehre selbst durchführte, den Hauptaccent auf das Untergehen der Gegensätze gelegt, und nicht in ähnlicher Weise die positive Macht der wirklichen Idee entfaltet. Doch Jeder, der in die Verhältnisse, worauf es hier ankommt, einzugehen vermag, muß sich überzeugen, daß, wie nach Solgers Lehre die negativ gewordene Existenz aufgehoben, so hier das nur nicht genug entwickelte positive Princip vorausgesetzt wird.

Daß Hegel, der auf dem Gebiete der reinen Philosophie selbst mehr als alle seine Vorgänger das dialektisch-negative Moment zu seinem vollen Rechte kommen läßt, in

der ästhetischen Sphäre der Ironie nur feindlich sich zeigt, muß sonderbar erscheinen. Diesem tiefsinnigen Denker ist die sogenannte poetische Ironie nichts Anderes, als die äußerste Spitze der Subjectivität, die, ohne irgend einen substantiellen Inhalt anzuerkennen, gerade darin sich bethäthigt, daß sie das bisher für objectiv Gehaltene herabzieht, und dem Gelächter des dünkelvollen, eiteln Ich Preis gibt *). In der That beruhte jenes heitre, ernste Spiel, welches Fr. Schlegel, Tieck und Solger Ironie nannten, in jenem Unwesen, welches Hegel und die ihm Nachsprechenden angeben, man könnte vom ästhetischen und ethischen Standpunkte aus nicht genug dagegen kämpfen. Aber nicht nur Solger war, wie Hegel selbst in vieler Hinsicht zugesteht, weit entfernt, die Ironie in dieser Gestalt für das Princip der Kunst zu erklären, sondern auch die Führer der romantischen Schule trifft nur ein geringer Theil des ihnen gemachten Vorwurfes. Was Tieck's wirkliche Ausübung der poetischen Kunst betrifft, so ist zwar einzuräumen, daß hier, wodurch wir an Solger's Theorie erinnert werden, der Hauptaccent auf das Untergehen des Endlichen gelegt wird, aber keine gerechte Kritik wird behaupten, daß Tieck, ohne objectiven Grund, leichtsinnig bald diese, bald jene Erscheinung der sittlichen Welt habe zerstören, und dagegen das eitle Ich auf den Thron erheben wollen. Eben so ist dem zwar nicht zur völligen Klarheit durchgedrungenen, aber als philosophischen Kritiker sehr bedeutenden Fr. Schlegel von Hegel Unrecht gethan. Ein tieferer Blick in die Schriften des Ersteren zeigt, daß derselbe bei der Beurtheilung sowohl einzelner Autoren, als auch der

*) S. Vorlesungen über Aesthetik. Bd. 1. S. 84—89. Vergl. auch Hegel's Werke. Bd. 8. S. 200 — 207.

gesammten Literatur durchaus nicht jene aus hohler Aufgespreiztheit hervorgehende Willkür zum Princip der Kritik gemacht habe. Daher ist gewiß, daß Hegel, der überaus leidenschaftlich die Ironie angreift, nur einzelne Momente derselben im Auge hatte; bei welchem Verfahren nothwendig der volle Begriff und dessen Wahrheit verdeckt bleiben mußte. Indem Knaben, die dem großen Manne nur nachsprachen, sich darin gefielen, mit den Schatten der romantischen Schule Krieg zu führen, kam es dahin, daß in der Tagesliteratur der neuesten Zeit der Begriff der Ironie für völlig beseitigt gelten konnte.

C. Der Humor.

Die einzelnen Richtungen, nach denen hin die Phantasie, insofern sie das Komische erzeugt, sich ausbreitet, fallen im Humor, wie im Centralpunkte, zusammen. Daher Witz und Ironie, wofern beide nicht in einseitigen Gestalten sich fixiren, vielmehr bis zum universellen Standpunkte sich erheben, in das Humoristische übergehen müssen. Wie das Komische hier alle in ihm liegenden Kräfte zur völligen Freiheit entfaltet, so wird jener Widerspruch, der dem menschlichen Leben anhaftet, in den sonderbarsten, wunderlichsten Gestalten dem Auge vorgeführt. Das Größte und das Kleinste, das Erhabene und das Lächerliche, Weisheit und Narrheit sind mit einem Male in einander, und zu Einem Weltganzen verbunden. Daher findet denn das gewöhnliche Bewußtsein bei einem solchen Ineinanderwerfen der Dinge nur mit Mühe sich

zurecht, ja es wird geklagt, daß kecker Uebermuth oder gar Frivolität dies wilde Spiel eingegeben habe. Und doch ist allein in der Erhebung über die gemeinen Vorurtheile, und in der Auffassung des Wirklichen nach seinen vielseitigsten Beziehungen der Grund davon zu suchen, daß der Dichter die Welt in solchen Gestalten erblickt. Indem derselbe die endlichen Dinge der Unendlichkeit, bestimmter der absoluten Idee entgegen hält, so erscheint alles Endliche im Contraste mit der Idee als klein und lächerlich. Auch dasjenige, was im wirklichen Leben durch intellectuelle oder moralische Kraft über das Gemeine sich erhebt, kann, von dieser oder jener Seite, der Gegenstand humoristischer Auffassung werden. Ja selbst religiöse Vorstellungen, die für das Unendliche nicht die diesem entsprechende Form zu gewinnen vermögen, sind aus dem Gebiete des Humoristischen nicht zu verbannen. So sehr das Gefühl jedes edleren Menschen durch den kalten Spott, der an dem Aberglauben auch das diesem inwohnende religiöse Moment lächerlich zu machen sucht, verletzt wird, so wenig kann durch die humoristische Begeisterung, die durchweg das Heilige anbetet, dem frommen Gefühle Eintrag gethan werden. Offenbar wird nur Derjenige, der das Aufspreizen hochmüthiger Egoität und jene Weltbetrachtung, welcher vor der unendlichen Gottheit alles Irdische klein wird, nicht zu unterscheiden vermag, das humoristische Lachen und jenes, welches aus gemeiner Weltverachtung hervorgeht, für dasselbe nehmen.

Bedarf irgend ein Künstler der Entäußerung der nur particularen Interessen, der Befreiung von dem Gemeinen, so ist es der Humorist. Was diesem als thöricht oder lächerlich erscheint ist dies allein dadurch, daß dasselbe ein Verhältniß zur Idee hat, daß durch diese der Widerspruch, der einmal allem Endlichen anhaftet, an den Tag kommt. Am wenigsten kann daher hier der Dichter beabsichtigen,

die Thorheit des einzelnen Narren zu züchtigen, dessen Schwächen dem gemeinen Gelächter bloß zu stellen, sondern es ist die Weltthorheit überhaupt, die hier zur Anschauung kommt. Auch der Humorist wird, damit aus seinen Darstellungen bestimmte Individualitäten, wirkliche Physiognomien uns ansprechen, Erfahrungen des eigenen Innern und Züge anderer, dem unmittelbaren Leben angehöriger Charaktere aufnehmen müssen. Aber wie solche Elemente hier uns entgegen treten, sind dieselben nie das nur Einzelne, vielmehr ist Alles zur idealen Wahrheit, zum Ausdrucke des Reinmenschlichen verklärt worden.

Dies Hinüberspielen alles Besonderen, Individuellen auf den absoluten Standpunkt muß in jedem freieren Menschen ein ungemein lebensvolles, ja selbst beseligendes Gefühl erwecken. Schon der Anblick des Barocken, der tollen Gestalten und bunten Gruppen, an denen der Widersinn bis zur äußersten Spitze hervortritt, regt die Einbildungskraft auf und erheitert. Doch es bleibt hier nicht bei Vorführung der nur bunten, tollen Welt. Die Dinge erscheinen deswegen als verkehrt, weil das Leben in Conflict kommt mit der Idee. Diese selbst wird nicht berührt durch die Macht der Negativität, die an demjenigen Principe sich bricht, in welchem alle Gegensätze und Widersprüche sich auflösen. So gewinnen wir außer dem Anblicke des verkehrten, tollen Treibens auch einen festen Mittelpunkt, von dem aus wir ohne Furcht, ja selbst nicht ohne Heiterkeit und Lust dem Spiele des wild bewegten Lebens zusehen dürfen. Gewinnt die humoristische Kunst nicht die Idee zu ihrem Mittelpunkte, bleiben vielmehr die negativen Momente als solche stehen, so mangelt auch dem Gemälde die höhere, ideale Wahrheit. Es können in diesem Falle die einzelnen Verhältnisse ungemein scharf auf-

gefaßt sein, gleichwohl ist das Ganze verschoben, ja verzerrt, und erscheint von dem ästhetischen Standpunkte aus als das Product des bloßen Verstandeswitzes, oder der gemeinen Ironie. Eine solche nicht bis zur völligen Wahrheit und Reinheit dringende Kunst offenbart in neuerer Zeit H. Heine. Es sind in dessen Reisebildern Elemente des Welthumors vorhanden; aber das Lachen ist ein mit Hohn erfülltes, worin sich der gereizte Unwille eines einzelnen Individuums verräth, dessen wahre Freiheit und Heiterkeit zu Grunde gegangen ist.

Obschon die Idee, insofern der Humor dieselbe verherrlicht, nicht ganz in der erscheinenden Welt aufgeht, so darf sie doch nicht nur in abstracter Form, d. h. getrennt von dem wirklichen Leben der Dinge vorgeführt werden. Der Humor wird in künstlerischer Hinsicht um so vollendeter sein, je mehr wir sehen, daß die Idee, als das der Wirklichkeit inwohnende Princip, alle besondern Theile des Weltganzen durchdringt. Von dieser Seite genügt Jean Paul nicht. Zwar hat derselbe in seinem Gefühle sich zur Idee erhoben, und es ist ihm Bedürfniß des Innern hinzuweisen auf den Himmel, der über der Erde sich ausbreitet. Aber es ist dies mehr Sehnsucht des Herzens, als daß es zur wirklichen Offenbarung des Heiligen käme. Die erscheinende Wirklichkeit und die reine Thätigkeit der Idee haben nicht das nahe, wesentliche Verhältniß zu einander, welches dem künstlerischen Interesse Genüge thut. Sobald Jean Paul die Phantasie des Lesers in die Regionen des Ueberirdischen führt, verschwinden gewöhnlich alle bestimmten Gestalten, und es ist der zwar reine, jedoch nur durch sentimentales Gefühl begeistete Himmel, der in seiner leeren Unendlichkeit sich uns öffnet.

Der Humorist, welcher, um die Weltthorheit belachen zu können, sich des leidenschaftlichen Hasses und der einseitigen Schärfe bei Auffassung des Einzelnen entäußert haben muß, wird in der Darstellung durchweg Milde zeigen. Dies allgemeine Wohlwollen äußert sich in der heitern Laune, die Alles, was hier behandelt wird, umspielt. In der Sprache des gemeinen Umgangs bedeutet Laune, im Unterschiede der aus dem Charakter hervorgehenden Gesinnung das Wankelmüthige, Zufällige in dem Gemüthsleben. Dagegen Laune, insofern wir dieselbe im Komischen suchen, bezeichnet ein tieferes, substantielleres Moment des Geistes. Sie ist hier jene Gemüthsstimmung, in der die Seele die in Folge der Decenz und der conventionellen Rücksichten gesetzten Schranken aufhebt, und dem Spiele mit den Gegenständen in aller Harmlosigkeit sich hingibt. Die Laune weist daher hin auf Gemüthlichkeit, Friede, innere Harmonie, und der Grad schöpferischer Thätigkeit in der Einbildungskraft wird entscheiden, ob das Spiel der Laune zum wirklich poetischen sich erhebt, oder ein nur momentanes Interesse erweckt. Es können allerdings manche Gedichte eine gute, reine Laune verrathen, und gleichwohl werden wir durch dieselben, weil den Verfassern die productive Kraft abgeht, nicht in die ideale Welt erhoben. Immer aber bleibt die Laune wegen der Lebenswärme, die ihr entströmt, und wegen der Heiterkeit, welche sie nach allen Richtungen hin verbreitet, ein wesentliches Element der höhern Komik. Da die Laune dem Gegenstande, womit sie spielt, auch die liebenswürdigen Seiten abzulauschen weiß, so ist sie es, welche die Kälte des nur beobachtenden Verstandes verdrängt und dagegen das reine Wohlwollen, das eigentliche Behagen an den Dingen hervorruft.

Sowohl die grotesken Gestalten, als auch die Aeuße-

rungen gesunder, markiger Sinnlichkeit, an denen die humoristischen Darstellungen reich sind, haben ihren Grund in dem freien, universellen, über alle Bedenklichkeiten der Reflexion erhabenen Standtpunkte, den hier der Dichter eingenommen hat.

Das Groteske, welches keinesweges mit der gewöhnlichen Caricatur einerlei ist, wird selten da fehlen, wo der Komiker, dem Strome der Begeisterung sich hingebend, die Welt in allen ihren Thorheiten und Narrheiten vorführt. Indem das wirkliche Leben einmal der Idee angehört, zugleich aber auch, als von dieser abgefallen, wie im Hohlspiegel erscheint, so muß der Anblick eines solchen Contrastes ein lächerlich-erhabenes Bild gewähren. Dies ist das aus der humoristischen Begeisterung hervorgegangene Groteske. In diesem tritt der dem Individuum anhaftende Widerspruch in ungemein starken, imposanten Zügen uns entgegen, so daß das Lächerliche ungleich völliger, colossaler als in den gewöhnlichen Formen des Lebens hervortritt. Gleichwohl wird durch solches Verfahren hier nicht, wie in der gemeinen Caricatur, die psychologische Wahrheit, das Princip des individuellen Lebens eingebüßt. Indem die grotesken Gestalten, insofern dieselben der Humor erfindet, mit dem negativen auch das ideale, positive Moment unmittelbar an sich tragen, so fehlt ihnen auch der Anstrich des Erhabenen nicht. So ist jener Herkules, den Göthe, nach dem Euripideischen Vorbilde, in der Farce „Götter, Helden und Wieland" auftreten läßt, bei der ihm ertheilten Sinnlichkeit, nicht ohne die wirkliche Heroennatur, und es wird allein der Verzärtelung und Coquetterie des modernen Gefühls zuzuschreiben sein, wenn dieses an solchen großartigen Gestalten des Humoristischen Anstoß nehmen sollte.

Einer niedrigeren Entwicklungsstufe der Phantasie, als

das Groteske, gehört das Burleske an. Auch in diesem äußert sich das Komische derb, in ausgelassener Lustigkeit, jedoch es mangelt hier die aus dem idealen Princip hervorgehende Begeisterung. Das Burleske ist das Niedrigkomische nicht dadurch, daß es in das Leben und Treiben der niedern Stände uns versetzt, sondern deswegen, weil es an der Vorführung des Einzelnen, Zufälligen Genüge findet, dieses zum Ausdrucke des Allgemeinen, Wesentlichen nicht erweitert. Daher pflegt jene Posse, welche nicht die Welt-, sondern die Lokalkomik gibt, durchweg im Burlesken sich zu äußern. Spielt dieses hin und wieder selbst im Humor mit, so ist es nur ein Moment desselben, welches zwar an einzelnen Stellen, wo die Laune auch dem Besondern und Zufälligen sich mittheilt, zur Erscheinung kommt, nie jedoch dem Ganzen die diesem eigenthümliche Farbe ertheilen kann.

Jener kräftige, markige Geist des Humors, der über die Vorurtheile und alle willkürlichen Beschränkungen sich erhebt, zeigt sich auch darin, daß er die Sinnlichkeit oder das Naturelement in dem reichsten, buntesten Farbenspiele hervortreten läßt. Diese Richtung des Komischen wird häufig mißverstanden und die humoristische Sinnlichkeit mit dem Gemeinen, ja selbst Obscönen für einerlei genommen. Es ist gegen solchen Tadel im Allgemeinen dies zu erwidern, daß, im Spiegel der absoluten Wahrheit gesehen, das Leben ganz offenbar werden, nach allen Richtungen sich entfalten muß. Indem es der Geist wahrer Sittlichkeit ist, der in dem Ganzen uns entgegen tritt, so kann unmöglich das edlere Gefühl durch solche Stellen verletzt werden, an denen wir auch das physische Leben, die Natur des Menschen sich äußern sehen. Solchen Inhalt der Kunst, die nicht den Menschen in abstracto, sondern den wirklichen, der an Naturverhältnisse gebunden ist, darstellt, nehmen zu

wollen, verräth nur Mangel an Einsicht. Insbesondere der Komik, die ja dasjenige, was bisher gemein, roh sinnlich war, dem Reiche des Schönen aneignet, muß gestattet sein, den Phantasieregen in seinem bunten Farbenspiel auch in diese niederen Regionen fallen zu lassen. Daher scheuten denn die ächten Komiker aller Zeiten, wie Aristophanes, Plautus, Rabelais, Moliere, Shakespeare, Cervantes, Holberg, Tieck, Jean Paul rc., sich nicht, auch das Thier im Menschen zu zeigen *). Möge immer vom Neuen eine Halbmoral, die zwar einzelne Verhältnisse auffaßt, jedoch nicht das Ganze überschaut, an jedem Auftreten gesunder, derber Sinnlichkeit Anstoß nehmen: das wahrhaft sittliche und ästhetische Urtheil wird dadurch nicht irre gemacht werden. Würde das sinnliche Element in einer Form gezeigt, welche die Seele des Anschauenden in die Sphäre des nur Materiellen herabzieht, so könnte der gegen solche Darstellung sich erhebende Tadel nicht streng genug sein. Denn sobald der Künstler durch den Anblick der gemeinen Natur die Begierde anzufachen oder durch den leichten Flor, den er dem halb verhüllten und halb entschleierten Körper leiht, Lüsternheit zu erwecken sucht, ist auch die Schönheit durch den gemeinen Reiz, das eigentlich Häßliche, zerstört worden. Von demjenigen, der ein solches Verfahren billigen oder nur toleriren kann, ist vom ästhetischen Standpunkt aus zu urtheilen, daß derselbe die Aufgabe der Kunst, die uns über das materielle Leben in die Region des reinen

---

*) „Nicht darin besteht das Verderbliche, daß man das Thier im Menschen als Thier darstellt, sondern darin, daß man diese doppelte Natur gänzlich läugnet, und mit moralischer Gleißnerei und sophistischer Kunst das Edelste im Menschen zum Wahn macht, und Thierheit und Menschheit für gleichbedeutend ausgibt.“ S. Tieck's Schriften. Bd. 4. S. 112.

Scheins erhebt, völlig verkennt. Doch wird die humoristische Begeisterung nie der Gefahr ausgesetzt sein, in solche Untiefe zu sinken. Wie die ächte Komik das Naturleben vorführt, ist das materielle Element durch die ideale Auffassung von seiner stoffartigen Schwere entbunden, und sowohl der Einbildungskraft, als auch dem Gefühle unschädlich gemacht. Solche durch das ideale Princip verflüchtigte Sinnlichkeit erinnert an eine in die Luft steigende Brandrakete, die zwar leuchtet, nicht aber, wie die rohe Kraft des natürlichen Feuers sich zu verbreiten und den brennbaren Stoff zu entzünden droht.

Der Humorist, den das Spiel mit den Dingen nicht befriedigt, der im Gegentheile der Welt, als der Totalität der Erscheinungen, die Thätigkeit der Idee entgegen hält, verräth dadurch das Innere, läßt in das eigene Gemüthsleben auch Andere blicken. Diese Regung der Subjectivität ist der humoristischen Kunst eigenthümlich, und dieselbe unterscheidet sich darin von dem Komischen im engern Sinne. Dieses läßt das Ganze in objectiver Wahrheit hervortreten, ohne daß der Dichter anders, als in Darstellung der Dinge selbst seine Weltansicht an den Tag legte. Des Komikers persönlicher Antheil an den Dingen, sein persönliches Verhältniß zu denselben wird nicht unmittelbar verrathen. Daher erfreut sich die große Menge, wie im Maskenspiele, gewöhnlich der heitern, bunten Gestalten der komischen Welt, kennt jedoch nicht die Bedeutung des Vorgeführten Die Subjectivität des Humoristen dagegen ist zu tief bewegt, um an sich halten zu können, und muß die innere Gesinnung in lyrisch-reflectirender Form aussprechen. Bei solcher bewegten Innerlichkeit liebt es der Dichter, auch sich selbst, sein eigenes Ich in unmittelbare Beziehung zu den Gegenständen, zur Welt zu setzen. Jean

Paul sagt *): „Bei jedem Humoristen spielt das Ich die erste Rolle; wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewol nur, um sie poetisch zu vernichten.“ Diese Regung der Innerlichkeit kann wie ein milder Hauch die ganze Darstellung umspielen, ohne daß jedoch das lyrisch-reflectirende Moment entschieden heraus gestellt, und als ein besondrer Theil vom Ganzen abgelöst würde. In diesem Falle ist die humoristische Komik am vollendetsten. Wir erblicken dann die objective Wahrheit der Wirklichkeit, und zugleich ist es die Gemüthswelt, die aus dem warmen Herzen quellende Liebe, die uns mitten in der Welt der Thorheit erquickt. Die größten Repräsentanten eines solchen Humors sind Cervantes und Shakespeare. Die andere Gestalt aber, welche der Humor annimmt, besteht darin, daß das lyrische Element als Sehnsucht sich äußert, die, nicht befriedigt durch den Anblick der nur komischen Welt, jenseit derselben das absolut ideale Princip sucht. Indem nun aber die Idee in einer Form, die nicht mehr mit dem Sinnenscheine umhüllt ist, begehrt wird, ist es nothwendig, daß der rein komischen Heiterkeit ein neues, gewissermaßen entgegengesetztes Moment beigesellt wird. Man könnte sagen, die tief bewegte Innerlichkeit des Dichters wolle hier die seiner Kunst bestimmte Form durchbrechen, und auch das dem Komischen gegenüberstehende Extrem des Schönen aufnehmen. Wenigstens muß, wenn der Künstler mit vollem Bewußtsein die bunte Welt, als die hinfällige, im Gegensatze mit der absoluten Idee zeigt, das Ganze einen, wenn auch nur milden Anstrich des Tragischen gewinnen. Eine solche Form sehen wir den Humor in Sterne, Hippel und Jean Paul annehmen. Mit der komischen Lust, die auch hier

*) S. Vorschule der Aesthetik. S. 255.

in wilder Ausgelassenheit sich äußern kann, ist zugleich Wehmuth, ein Schmerz im Lachen vorhanden. Das Bewußtsein der eben genannten Humoristen geht nicht ganz in der komischen Begeisterung auf, und, indem sie eine gewisse Leere empfinden, sehnen sie sich nach dem reinen Lichte, welches durch kein Dunkel getrübt ist. Aber auch nur ein dünner Flor der Wehmuth umgibt diese humoristische Welt, denn zum wirklichen Durchbruche des Tragischen kommt es nicht. Sehr verbreitet ist freilich die Meinung, als ob, weil in dem humoristischen Lachen nicht selten die Thräne dem Auge entquillt, auch das Tragische hier völlig hervorgetreten sei, und einen gleich weiten Spielraum mit dem Komischen gewommen habe. Eine solche Auffassung hält sich aber zu sehr an einzelne Phänomene, und beachtet die dem Ganzen zum Grunde liegende Weltansicht nicht genug. Obschon der Humorist sich dessen bewußt ist, daß das Erdengrün verwelkt, das Endliche als ein Moment in dem Unendlichen sich auflösen muß, so ist doch seine Begeisterung nicht von der Art, daß sie, wie es im Tragischen stattfindet, die Aufhebung des Irdischen durch das absolute Princip offenbar machen will. Der Humorist hängt zu zärtlich an der zwar hinfälligen, jedoch auch reichen, mit dem wahrhaft Schönen erfüllten Welt, als daß er das Wohlgefallen an derselben gänzlich aufgeben, und nur die absolute Idee verherrlichen könnte. Daher erklärt sich die Sorgfalt, die Liebe, womit der Welthumor unsers Jean Paul auch das Einzelne im Kleinleben ausmalt. Dieser Dichter freut sich des Schönen nach allen Richtungen hin, ja selbst in den geringsten, sonderbarsten Gestalten sucht er es auf; aber er zeigt auch, wie alle irdischen Güter, der Vergänglichkeit angehörig, im Nichtigen sich auflösen. Und gerade dieses Spiel mit dem Vergänglichen erweckt durch seine Naivetät nicht minder das Komische, als der Anblick

des Nichtigen in Allem, was die Erde darbietet, Rührung hervorrufen muß.

Der wirkliche Humor ist nur möglich bei der in Folge des Christenthums gewonnenen Weltansicht. Einzelne Elemente solcher tiefsinnigen Komik finden sich freilich schon in der Kunst der Alten, besonders in der des Aristophanes; aber die völlige Durchbildung dieser Elemente zum eigentlichen Humor war erst der neueren Zeit vorbehalten. Jean Paul und viele andere Kunstphilosophen, die ihm folgten, sagen, daß die Alten zu lebenslustig zur humoristischen Weltverachtung waren*). Hier liegt die Vorstellung zum Grunde, als ob der den Alten inwohnende, heitre, leichte Sinn sie abgehalten habe, das Gemüth in die nächtlichen Tiefen des Lebens zu versenken. Dies ist jedoch keineswegs ganz wahr. Schon die Heldensage der Hellenen, welche doch die Basis blieb, worauf die gesammte spätere Kunst sich erhob, öffnet schauerliche Tiefen und zeigt nicht selten, wie gerade die jugendlichen, schönsten Heroen es sind, welche ein frühzeitiger Tod dahin rafft. Ja belehrt uns nicht die eigentliche Tragödie der Alten am besten darüber, daß ihnen, indem das höchste, über die heiteren Götter schwebende Princip geheimnißvolle, dunkle Macht, Nothwendigkeit blieb, das Leben von einer Seite noch weit düsterer, nächtlicher als den Neuern sich zeigen mußte? **) Und darf man von Aristophanes, der die negativ gewordene Welt in so colossaler Gestalt vorführt und sie verlacht, wohl sagen, daß seine Lust an dem gewöhnlichen Leben die zum Humor nothwendige Weltverachtung nicht habe auf=

---

*) S. Vorschule der Aesthetik S. 248.

**) Vergl. des Verfassers Schrift: „Die Idee des Tragischen.“ S. 222 ff.

kommen lassen? Demnach ist ohne Zweifel der Grund, warum erst in der neuern Zeit der Humor sich völlig aufschloß, ein anderer als derjenige, den Jean Paul angibt.

Was erst in Folge des Christenthums zur völligen Offenbarung kam, ist die Wundermacht der Liebe. Ihr Wesen ist, daß sie das starre, spröde Insichsein aufgebend, in das Andere, was sie nicht selbst ist, eingeht, so daß auch dasjenige, was sich einander fremd zu sein scheint, zu Einem Leben verbunden wird. Aber gerade die humoristische Weltbetrachtung, im Unterschiede des nur Komischen, ist Zeugniß der Liebe. Die Heiterkeit des Scheins, das Gefallen an den bunten Gestalten der äußern Welt schließt hier die tiefern Regungen des Innern, das gemüthliche Leben nicht mehr aus. Es wird die Betrachtung der Dinge einer Seits gewichtiger, inhaltsvoller; aber andrer Seits auch heitrer, behaglicher. Die höchste, für die Alten nur geheimnißvolle, schauerliche Macht steht nicht mehr in dem Hintergrunde des Lebens, wie neidisch, auflauernd da, denn das Schicksal ist göttliche Vorsehung, deren Walten in Allem, was den einzelnen Individuen begegnet, erkannt wird. Indem nun das düstere, nächtliche Wesen ein nahes, unmittelbares Verhältniß zu dem gewinnt, wodurch der Mensch sich der göttlichen Liebe verbunden weiß, wird das an sich Furchtbare eben so sehr gemildert, als zugleich das Gefühl der Lust demjenigen, welchem es entgegengesetzt ist, näher gebracht wird. Die Extreme der Lust und Unlust, der Freude und des Schmerzes, des Scherzes und des Ernstes verschmelzen in einem Lachen, welches nicht ohne Wehmuth ist *).

*) Ein humoristischer Dichter selbst schildert dies Ineinanderspielen der Extreme sehr sinnig:

Aus solcher Verschmelzung der Extreme erklärt sich die dem Humoristen eigenthümliche Kühnheit. Dieser kann, was Jean Paul beim Scheintode des Armenadvokaten Siebenkäs (in den Blumen, Frucht- und Dornenstücken) thut, selbst den Tod komisch nehmen, wenigstens das Scheinbild desjenigen, was vor Allem den Menschen mit Furcht und Entsetzen erfüllt, der Sphäre des Scherzes übergeben. Freilich nur diejenige Seele, welche in die Tiefe göttlicher Liebe sich gesenkt hat, wird an der Ausführung einer solchen Aufgabe nicht scheitern. Denn obschon wir in diesem Falle nur den Schein des so fürchterlichen Ernstes erblicken sollen, so ist doch das Darzustellende der Art, daß wir immer demjenigen

---

Doch ohne Spaß, verstehet Ihr wohl Spaß?
Es ist nicht das, daß Ihr wohl gerne lacht,
Und manchmal abgeneigt dem Ernste seid,
Daß Ihr das Leben in zwei Hälften theilt
Und lacht, damit der Ernst Euch wieder schmeckt.
Habt Ihr's schon je versucht, den Scherz als Ernst
Zu treiben, Ernst als Spaß nur zu behandeln?
Mit Leiden
Und Freuden
Gleich lieblich spielen
Und Schmerzen
Im Scherzen
So leise zu fühlen,
Ist Wen'gen beschieden.
Sie wählen zum Frieden
Das eine von beiden,
Sind nicht zu beneiden:
Ach gar zu bescheiden
Sind doch ihre Freuden
Und kaum von Leiden
Zu unterscheiden.

S. Tiecks romantische Dichtungen. Bd. 1. S. 106.

Momente nahe gerückt werden, wo die nackte Wahrheit aufzutreten droht, und unser Gefühl durch das Spiel mit dem Tode tief verletzt wird. Um so mehr ist hier Jean Paul zu bewundern, der Alles in der Region des heitern Scheins zu halten weiß, und gleichwohl jenem Ernste, der dem Gemüthe des sittlichen Menschen nothwendig ist, keinen Abbruch thut.

III.

Die Komödie.

Wir haben in den bisherigen Abschnitten unsrer Abhandlung einmal den Begriff des Komischen überhaupt bestimmt, dann auch die schöpferische Thätigkeit, insofern dieselbe das Komische erzeugt, und in besonderen Richtungen sich äußert, nachgewiesen. Aber wir haben das Komische noch nicht bis dahin verfolgt, wo dasselbe in der wirklichen Kunst sich vollendet und abschließt. Obschon auch in der Musik, bestimmter in der Skulptur und Malerei, das Komische bis zu einem gewissen Grade Spielraum gewinnt, so ist es doch erst die Poesie, und unter den einzelnen Dichtungsarten insbesondre das Drama, wo mit dem Hervortreten der eigentlichen Handlung auch das Komische sich völlig entfaltet. Damit wir daher die von uns aufgestellten Principien aus der nur allgemeinen Form heraus treten lassen, und sie auch da betrachten, wo sie als das wirkliche, bestimmte Leben sich zeigen, werden wir in den folgenden Abschnitten sowohl den Begriff des komischen Drama überhaupt, als auch die bestimmten Gestalten, welche dasselbe annahm, entwickeln.

---

1. Das Drama.

Der Gegensatz der Tragödie und Komödie.

Die Dichtkunst, der das Drama angehört, hat nicht, wie die bildende Kunst, zu ihrer Aufgabe, das Schöne, insofern es an dem körperlichen Elemente im Raume sichtbar ist, darzustellen, sondern die Poesie läßt die Idealwelt successiv, in der Zeit sich entfalten. Wenn die Dichtkunst in dieser Hinsicht an die Musik erinnert, so unterscheidet sie sich von derselben darin, daß sie zu ihrem Medium nicht den Ton als solchen hat. Denn das Organ, durch welches die Poesie sich äußert, ist das Wort, die lebendige Rede, und sie ist dadurch mehr als die übrigen Künste der Welt des eigentlichen Gedankens verbunden. Die Dichtkunst ist freilich, insofern sie dies ist, nicht das körperlose Reich des Gedankens; denn auch sie, die ja Kunst bleibt, läßt die äußeren Gegenstände sichtbar, in bestimmten Gestalten hervortreten. Aber die Sinnenwelt ist hier ein in der idealen Sphäre ganz aufgehobenes Moment, denn die Dinge werden hier rein als innerliche Vorstellungen dem Auge der Phantasie vorgeführt. Indem die Dichtkunst einer Seits die dem Tone eigenthümliche Innerlichkeit zur Welt der Vorstellungen aufhellt, anderer Seits aber auch jene sichtbare Welt, welche die bildende Kunst zeigt, zur

innerlichen vergeistigt, so ist die Poesie die umfassendste aller Künste. Sie, die auch die Wahrheit des Gedankens in sich aufnimmt, vermag Alles, was in der Tiefe des Geistes wohnt, die Mysterien des Himmels und der Erde zu offenbaren *).

Obschon aber die Dichtkunst die äußerlich sichtbare und die innerlich hörbare Welt, welche in der bildenden Kunst und in der Musik als zwei Extreme aus einander fallen, verbindet, so finden wir doch innerhalb der Poesie selbst zunächst zwei Richtungen, wodurch wir an den Gegensatz, der hier zu vermitteln ist, auffallend erinnert werden. Einmal nämlich ist es die Außenwelt, die Ereignisse in derselben, die uns der Dichter zeigt; das andere Mal dagegen ist es das eigene Innere des Menschen selbst, die diesem inwohnenden Gefühle, Anschauungen und Gesinnungen, die herausgestellt werden. In jener Form äußert sich das epische, in dieser das lyrische Gedicht. Dort ist es das Weltleben überhaupt, welches wir nach allen Richtungen hin fortschreiten sehen, und es sind in diesem Falle nicht sowohl selbstgesetzte Zwecke, welche durch die Charaktere ausgeführt werden, als vielmehr diesen das Schicksal von Außen gemacht wird. Daher erhält in dem epischen Gedichte Alles die Form der Begebenheit, womit ausgesagt wird, daß wir dasjenige, was vorgeht, wie dem Innern, so auch dem diesem gegenüberstehenden Andern, der Natur, dem Fatum &c. beilegen. Das Aeußere, insofern es Einfluß auf das Thun und Leiden der Menschen ausübt, gelangt in dem Epos zu seinem vollen Rechte. Bei solcher Rücksicht auf die Entfaltung des Weltlebens überhaupt kann den Bedürfnissen der Subjecti-

---

*) Ueber die Bedeutung der Poesie hat nach Lessing's und Anderer Vorarbeiten Hegel überaus gründlich und vielseitig gesprochen. S. Hegel's Aesthetik. Bd. 3. S. 220 – 319.

vität nicht Genüge gethan werden. Dies zu gewähren ist Aufgabe der lyrischen Dichtkunst, und in dieser kommt daher das Innigste und Tiefste, was nur die Brust des Menschen bewegen kann, zur Offenbarung. Die Lyrik beginnt schon da, wo die durch die Stärke der Empfindung Gewalt leidende Seele noch mit der Sprache ringen muß, und reicht bis zu jenen Regionen, wo durch die Reflexion das Gefühl, das gemüthliche Leben mit dem Inhalte des eigentlichen Gedankens sich durchdringt. Indem daher epische und lyrische Poesie die Wirklichkeit in zwei Extreme, als die äußere und die innere Welt aus einander fallen lassen, so muß, wofern der Gegensatz, der sich gebildet hat, vermittelt werden soll, ein Drittes, eine ganz neue Form der Poesie hervorgehen. Dies wird in derjenigen Dichtungsart erreicht, in der allein eine wirkliche Handlung zu Stande kommt, und die daher auch den Namen Drama führt.

Auch das Drama zeigt, wie das Epos, die wirkliche, objective Welt; aber es ist hier nicht mehr das Ereigniß, wovon wir durch die Mittheilung eines Andern Kunde erhalten, sondern, ohne Vermittelung eines Fremden, sehen wir das, was da draußen vorgeht, mit den eigenen Augen. Indem durch diese kühne Wendung des Dichters Alles, auch dasjenige, was in alten Zeiten vorfiel, in die Gegenwart hinüber gespielt wird, so wollen wir hier auch ganz anders, als in dem Epos, über die Entstehung, den Fortgang und den Ausgang dessen, was da geschieht, belehrt werden. Um den Begriff des erzählenden Gedichtes und des Schauspiels zu gewinnen, genügt freilich nicht die Angabe, daß dort mit dem Ohre das Geschehene vernommen, hier dagegen die Gegenwart angeschaut werde. Es darf jedoch diese Wahrheit nicht übersehen werden, da

Vieles in der Eigenthümlichkeit beider Dichtungsarten in diesem einfachen Grunde beruht*).

Wie einer Seits Alles, was im Drama vorgeht, auf das innere, der freien Subjectivität angehörige Leben hinweist, so ist hier anderer Seits die Innerlichkeit nicht nur dies, sondern das Gefühl, die Gesinnung des Subjects verwirklicht sich auch in der Welt. Aber erst da, wo die Gesinnung zur That wird, und diese als innerlich nothwendig, oder als die Offenbarung des freien Princips erscheint, wird das Leben in diejenige Region erhoben, in der die eigentliche Handlung spielt. Diese fordert, daß die Individuen, ihrer völlig bewußt, sich selbst Zwecke setzen, und auch zu deren Realisirung Anstalt machen. Die Charaktere, die in dem Epos, wodurch wir an die auf dem Relief angebrachten Figuren erinnert werden, in einer gewissen Abhängigkeit von einem, der freien, sittlichen Welt fremden Grunde sind, können erst im Drama als die wirklich freien, ganz in den Vordergrund treten. Daher ist denn hier auch das Schicksal, welches den Charakter trifft, mit dessen Willen und Handeln in dem innersten Zusammenhange, während dagegen in dem epischen Gedichte das Schicksal mehr durch die äußern Umstände herbeigeführt wird. Wie in den Charak-

*) „Darin, sagt Göthe, beruht ihr großer wesentlicher Unterschied, daß der Epiker die Begebenheiten als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Und so urtheilt denn auch Schiller, daß sich beide Gattungen eigentlich durch nichts, als die gegenwärtige und vergangene Zeit unterscheiden; und, fügt Göthe beistimmend hinzu, daß man die Natur des Drama aus dem ungeduldig schauenden und hörenden Publikum des Mimen, und das Wesen des Epos aus dem ruhig horchenden Auditorium, welchem der Rhapsode sein Gedicht vortrage, herleiten könne.“ S. Schiller's Leben von Hofmeister. Th. 4. S. 154.

teren des Drama das Allgemeine, das Princip, welches sie zum Handeln bestimmt, zur Offenbarung kommt, so müssen auch die besondern Gemüthszustände, insbesondere die Affecte, Leidenschaften, unter deren Einfluß die That erfolgt, zur Anschauung gebracht werden. Wir erwarten hier den wirklichen, im Innern bewegten, nicht den sogenannten Idealmenschen, und daher ist ohne Befriedigung des psychologischen Interesse die dem Drama wesentliche Wahrheit nicht zu erreichen.

Aber die poetische Handlung erfordert mehr als den Anblick des bloßen Seelengemäldes. Denn die einzelnen Individuen, die ihr Wollen in bestimmter, einseitiger Gestalt zu verwirklichen trachten, gerathen dadurch mit Anderen in Conflict, und müssen an diesen eine Hemmung, ein Hinderniß erhalten. Dies Zusammenstoßen der Charaktere, die Verwickelung, die durch solche Conflicte herbeigeführt wird, ist es, welche das dramatische Leben und die davon nicht zu trennende äußere Bewegung hervorruft. Wie das Drama den Gegensatz, den Kampf zeigt, so muß hier, im Unterschiede der epischen Ruhe, Alles schnell sich fortbewegen, die Handlung ohne Aufenthalt nach dem Ziele hineilen. Die Episoden, die dem Epos bei seiner Fülle und Ausbreitung so natürlich sind, widerstreiten dem durch den Sturm der Leidenschaft getriebenen Drama. Daß die Conflicte nach Außen hervortreten, so daß auch dem Auge der Gegensatz, der Kampf immer entgegentritt, ist jedem wirklichen Drama, sei es tragisch oder komisch gehalten, nothwendig. Nur durch solches Verfahren vermag der Dramatiker den Zuschauer in jene fortwährende Spannung und bange Erwartung zu versetzen, die dieser im Schauspiele, und allein in diesem erwartet. Aus demselben Grunde sind manche Bühnenstücke, obschon ihnen das höhere poetische Leben mangelt, wie Lessing's

Emilie Galotti, in rein dramatischer Hinsicht unübertrefflich. Aber in entgegesetzter Richtung gibt es auch in Scene gesetzte Dichtungen, welche als poetische Seelengemälde herrlich sind, die aber dadurch, daß sie die Conflicte zu ideal, fast nur innerlich, im Gemüthe hervortreten lassen, der eigentlich dramatischen Schönheit entbehren. Die reinsten, edelsten dieser poetischen Stücke sind Göthe's Tasso und Iphigenia *).

Wie nun aber im Drama einmal der Conflict in seiner ganzen Schärfe hervortritt, so muß auch derselbe hier zu seiner völligen Auflösung gebracht werden. Dies ist nur möglich durch die wirkliche Gegenwart jenes Princips, welches, erhaben über die mit einander kämpfenden Parteien, auch das eigentliche Resultat des Kampfes gewinnen läßt. Obschon daher Alles, was in dem Drama sich ereignet, durch die subjective Freiheit der Individuen herbeigeführt wird, so gelangen doch diese einzelnen, ihren particularen Interessen nachgehenden Charaktere am Ende zu einem ganz andern Ziele, als dasjenige war, dem sie zueilen wollten. Sind die Conflicte, die in Folge derselben entstehenden Verwicklungen ohne alle Beziehung zur absoluten Nothwendigkeit, so haben wir das Bild geistloser Willkür, und am wenigsten wird dann ein Ganzes, oder eine wirkliche Handlung zur Offenbarung gebracht. Mit Recht ist an den dramatischen Dichter die Forderung zu machen, daß, wie er die Dinge, insofern sie in zeitlicher, empirischer Causalität auf einander folgen, zeigt, zugleich einen Tact für die höhere, absolute Causalität an den Tag legen müsse. Denn tiefe Einsicht in den innern und äußern Zusammenhang des Lebens er-

*) Vergl. über die Composition dieser Götheschen Dramen Tieck's Vorrede zu Lenz und des Verfassers Vorlesungen über die Geschichte der neuern deutschen Poesie. S. 99—172.

warten wir vor Allem von Demjenigen, der es wirklich zur Anschauung bringen will, wie das Einzelne in der Totalität, das Menschliche im Göttlichen aufgehoben wird. Erklärt das Princip dieser höhern Nothwendigkeit im Allgemeinen die dem Drama eigenthümliche Wahrheit und Vollendung, so haben wir nun noch im Besondern nachzuweisen, wie, durch welche Momente, in dem Schauspiele der Abschluß der Handlung herbeigeführt wird.

Jenes Moment des Drama, wo die bisherige Verwickelung in die Entwickelung umschlägt, wird die Katastrophe genannt. Diese darf, ja muß überraschen; denn die Spannung in dem Zuschauer ist auf das Höchste gesteigert, und kann allein durch ein kühnes Verfahren des Dichters zur innern, völligen Ruhe gebracht werden. Auch soll, wenigstens gilt dies vom ernsten Drama, es einleuchten, wie durch die Fügung der die einseitigen Zwecke der Einzelnen überragenden Macht erst das wahre Resultat des Kampfes gewonnen wird. Aber weil in dem Drama das Leben von derjenigen Seite aufgefaßt wird, wo es den sittlichen, in der eigenen Brust des Menschen wohnenden Mächten angehört, so darf die Katastrophe nicht in Folge des Zufalls, oder des Ohngefährs herbeigeführt werden. Das absolute Princip tritt in dem wirklichen Schauspiele nicht als ein lebloser transcendenter Begriff auf, der von jenen innern Kräften selbst, welche die Handlung treiben, getrennt ist. Ein willkürliches Eingreifen des sogenanten Schicksals muß an jenen deus ex machina erinnern, der, ohne daß der Dichter selbst dies weiß, freilich immer da sich einstellt, wo für die fehlende Begeisterung die grübelnde Reflexion Ersatz geben soll. Nur in dem Falle, wenn das ganze Drama eine phantastische Gestalt angenommen hat, und wir in einer mythischen Welt, in einer ganz andern Sphäre als diejenige ist, in der das eigentliche Drama spielt, uns be-

finden, werden wir an dem Anblick der Willkür und eines Wunders, welches an den Zufall erinnert, keinen Anstoß nehmen.

Da in dem Drama nicht, wie in dem epischen Gedichte, die Totalität des Lebens, auch von Seiten ihrer Aeußerlichkeit, vor uns sich ausbreitet, sondern wir hier Momente der Wirklichkeit, die allein der freien, sittlichen Welt angehören, als ein Ganzes überschauen sollen, so muß hier die Forderung an die Abrundung und Vollendung des Gedichts ungleich höher gestellt werden. Auch das Epos wäre kein Kunstwerk, wenn es willkürlich mit einem Male abbräche, und demselben nicht eine gewisse Einheit zum Grunde läge. Aber es können hier die einzelnen, zur Totalität verbundenen Theile nicht so leicht übersehen, nicht wie in der eigentlichen Handlung alle besonderen Momente völlig entwickelt, und in dem Ganzen zur Auflösung gebracht werden. Aus diesem Grunde konnten in neuerer Zeit selbst sehr scharfsinnige Kritiker, wie Wolf und die Gebrüder Schlegel, die Einheit des epischen Gedichts bestreiten, und der Meinung sein, daß dasselbe nach Belieben fortgesetzt werden könne. Dagegen muß dort, wo, wie im Drama, der Conflict freier Charaktere und die Aufhebung dieses Kampfes durch die absolute Nothwendigkeit dem Auge vorgeführt wird, auch das Ganze in der Weise abgeschlossen sein, daß das durch solche Abgeschlossenheit befriedigte ästhetische Gefühl gar nicht zu trennen ist von jener Erhebung, welche das Drama als Totaleindruck in uns zurückläßt.

Das Drama scheint drei Ruhepunkte zu fordern, damit die Handlung sich vollende. Der Dichter leitet durch die Exposition die Handlung ein, und beginnt dieselbe auch. Hiemit schließt der erste Act. Den Conflict der Charaktere mit einander, die dadurch herbeigeführte Verwicklung zeigt

ein neuer, der zweite Act. Nachdem die Verwickelung den äußersten Höhepunkt erreicht hat, tritt die Katastrophe ein, und die Handlung kommt zum Abschlusse. Dies offenbart der dritte Act. Die Dramen, welche statt der drei Acte fünf haben, können nur dann gerechtfertigt werden, wenn die Handlung sehr umfassend ist, und die Verwicklung weit ausgesponnen wird. Es würde in solchen Fällen der zweite, dritte und vierte Act nur Einen in drei Momenten uns vorführen, nämlich den Anfang der Verwicklung, deren Fortgang und die äußerste Höhe des Widerspruchs. Dagegen ein Schauspiel, welches in zwei, oder gar vier und sechs Acte eingetheilt ist, verräth Willkür und beurkundet, daß der Dichter die Momente, auf denen die dramatische Entwickelung beruht, verkannte. *).

Der dramatische Dichter, auch wenn er vom idealen Standpunkte aus das Ganze behandelt, muß, indem alle Universalität der Kunst nur durch Beschränkung der Form erreichbar ist, die poetische Handlung selbst wieder in zwei verschiedenen Formen, die zu einander einen Gegensatz bilden, hervortreten lassen. Das Tragische und das Komische, die bereits oben **) sich uns als die beiden äußersten Extreme zeigten, in denen der Proceß des Schönen sich vollendet, sind es auch, die in dem Drama den Gegensatz zum Vorschein bringen. Das sogenannte Mittelding zwischen Trauer- und Lustspiel, das Familiendrama ist dies gerade dadurch, daß es weniger den Menschen überhaupt darstellt, als vielmehr das einzelne Individuum, insofern es an sociale Verhältnisse gebunden ist, zeigt. Es

---

*) Vergl. Hegel's Aesthetik. Bd. 3. S. 494, und Solger's nachgelassene Schriften. Bd. 2. S. 549.

**) Siehe S. 18—24, und auch S. 81—84.

wäre ein sehr einseitiges Verfahren, wenn man die Form des Familiendrama nur verwerfen, und nicht anerkennen wollte, daß gewissen Bedürfnissen des Gemüths allein hier Genüge gethan wird. Nur darf der Hinblick auf solche Schauspiele keinen Einfluß auf die Theorie ausüben, wo es darauf ankommt, den eigentlichen Gesichtspunkt, von dem aus die vollendete Kunst zu betrachten ist, zu gewinnen.

Die Tragödie faßt das Leben von dem Standpunkte auf, wo dieses als das wesentliche, in seinem ganzen Verhältnisse zum Absoluten sich zeigt. In entgegengesetzter Richtung zeigt die Komödie uns das Leben als das eitele, nichtige, so daß das positive Moment zwar nicht verschwunden, aber doch in dem bunten Scheine wie verdeckt ist. Die Charaktere, welche in der Tragödie auftreten, müssen, indem sie mit Andern in Collision kommen, sowohl die Berechtigung, als auch die Einseitigkeit des ihr Inneres bewegenden Princips an den Tag legen. Die Hemmung, welche sie an der äußern objectiven Macht erleiden, erweckt in ihnen Widerstand, der in Affect, Leidenschaft sich äußert, so daß die dadurch im Gemüthe tief Aufgeregten durchweg das Pathetische zur Schau tragen. Da in dieser Form des Schauspiels der Widerspruch, der dem menschlichen Leben überhaupt anhaftet, bis zum äußersten Höhepunkt gelangt, so kommt die Handlung gewöhnlich erst dann zum Abschlusse, wenn durch das absolute Princip das Menschliche, welches als solches untergeht, in das Jenseits erhoben wird. Auch in der Komödie findet eine wirkliche Handlung statt; denn die einzelnen Charaktere, welche ihre besonderen Zwecke durchsetzen wollen, stoßen zusammen, und eine ungemein große Verwickelung entspinnt sich. Aber die Conflicte sind hier nicht solche, welche den höchsten Kampf, den der menschlichen Freiheit mit der absoluten Nothwendigkeit offenbar machen. Obschon auch hier positiv-

sittliche Mächte sich äußern, und wenigstens nach einer Richtung hin, die tieferen, innern Verhältnisse, auf denen das Leben beruht, sich zeigen, so ist doch der heitere Schein, in dem hier Alles spielt, von der Art, daß keine Reflexionen und Beziehungen auf das Wesen als solches in dem Zuschauer aufkommen können. Wenn nun dort der feierliche Ton des Pathetischen es ist, der in dem Ganzen widerklingt, so muß es hier der muntre, leichte Ton der Ironie sein, der, so zu sagen, Alles hüpfen läßt, und jeden Anflug des düstern Ernstes verscheucht. Aus diesem Grunde kann auch der Schluß der Komödie nicht von der Art sein, daß wir der diesseitigen Welt entrückt, und in die reine Thätigkeit der absoluten Idee erhoben werden. Im Gegentheile ist der Endpunkt der komischen Handlung da vorhanden, wo wir erkennen, daß diese Wirklichkeit, trotz ihrer Hinfälligkeit, doch wünschenswerth und mit dem, was Geist und Sinn befriedigt, reichlich erfüllt ist.

Ungemein scharf, so daß hier kein Mißverständniß über die dem Drama zum Grunde liegende Weltansicht stattfinden kann, hat die antike Kunst das Tragische und Komische von einander gesondert. Aeschylus und Aristophanes, die offenbar einander geistig verwandt sind, bilden doch als Tragiker und Komiker entschieden einen Gegensatz zu einander. Indem der dramatische Dichter des Alterthums das Leben da zeigt, wo in demselben die Widersprüche als solche sich schon ausgebildet haben, so müssen hier auch die Gegensätze des Tragischen und Komischen überaus rein hervortreten. Der neuere Dichter dagegen hat seine Aufgabe in mancher Hinsicht anders gestellt. Dieser faßt das Leben schon da auf, wo die Wirklichkeit noch wie harmlos sich zeigt, wenigstens die äußerste Spitze des Widerspruchs noch nicht dem Auge bloß gestellt ist. Da nun die neuere Kunst in die innersten Beziehungen und

Verhältnisse des wirklichen Lebens eingeht, ja gerade von hieraus nachweist, wie die Gegensätze entstehen, so kann auch das Tragische und Komische nicht in der Schärfe, wie in dem Drama der alten Welt, sich von einander sondern. Daher sehen wir in den Schöpfungen Shakespeare's, wie hin und wieder in einzelnen Situationen des Trauerspiels der Phantasie das Lächerliche vorgeführt wird, während umgekehrt manche Verwickelungen einzelner Lustspiele uns unmittelbar an den Ernst der Tragödie erinnern. Aber gleichwohl verkennt man den Geist der Shakespeare'schen Compositionen gänzlich, wenn man sich vorstellt, daß einige derselben sogenannte Tragikomödien wären, das heißt Dramen, welche eben so sehr zu den Tragödien, als auch zu den Komödien gezählt werden könnten. In jedem der einzelnen Schauspiele Shakespeare's liegt eine bestimmte Weltansicht zum Grunde, so daß es entweder der tragischen oder der komischen Kunst angehört. Mögen immerhin in einigen Trauerspielen manche Charakterzüge, manche Situationen der Art sein, daß wir solchen auch im Lustspiel begegnen könnten: dies hindert nicht, daß wir durch diese Dramen überhaupt in die rein tragische Region erhoben werden. Auf der andern Seite könnte es z. B. im Kaufmanne von Venedig scheinen, als ob die Gefahr, welche durch Shylock's Rachgier dem Antonio droht, den Zuschauer der Sphäre des tragischen Ernstes nahe rücken müßte. Und doch bleibt es die heitre komische, durch Willkür und Zufall beherrschte Welt, in der das Ganze spielt. Aus diesem Grunde muß durch den Muthwillen eines verkleideten Weibes die ernste Verwicklung sich auflösen, und in der vom Monde beleuchteten Sommernacht unter dem Scherze der Neuvermählten das Drama schließen.

Die Komödie, deren weitere Entwickelung uns hier allein

beschäftigen soll, wird überhaupt zwei Hauptformen annehmen können. Es ist nämlich einmal die Welt selbst, über welche der Dichter lacht, und die er in den äußersten Extremen der Thorheit und Narrheit zur Anschauung bringt. Die Gestalt, worin die Wirklichkeit uns in diesem Falle gezeigt wird, ist abweichend von den uns täglich umgebenden Erscheinungen, denn es sind groteske, bisweilen sogar in das Phantastische übergehende Formen, an denen die menschliche Thorheit zur Anschauung kommt. Indem daher ganz äußerlich, auch dem Auge erkennbar, das Komische uns entgegen tritt, so bedarf es hier nicht erst der Kenntniß der inneren Motive, um eine solche Welt für eine durchweg lächerliche, tolle zu halten. Das andere Mal dagegen wird diese kühne Weltverlachung aufgegeben, und es sind einzelne Verhältnisse der Wirklichkeit, in denen der Dichter das Lächerliche auffindet. Bei solchem Verfahren kann nicht, wie dies bei jener trunkenen Begeisterung der Fall ist, das Komische wie zu einer Totalanschauung an einem einzelnen, sinnlich wahrzunehmenden Gegenstande concentrirt werden. Gleichwohl hat auch diese minder kühne Kunst eigenthümliche Vorzüge, und es wird durch sie das komische Gebiet nach einer Richtung hin erweitert. Indem nun erst durch die Intrigue die eigentliche Verwicklung im Drama sich bildet, so wird, was in jener andern Form des Lustspiels nicht wohl möglich ist, eine reiche, vielfach verschlungene Handlung zu Stande gebracht. Diese beiden Formen, in denen das Lustspiel sich verwirklicht, sind in der antiken Poesie als die sogenannte alte und neue Komödie bestimmt und scharf ausgeprägt. Auch das Lustspiel der modernen Völker weist auf einen ähnlichen Unterschied hin; aber es ist hier durch die christliche Weltansicht und durch die Umbildung, die das gesammte gesellige Leben in der neuern Zeit erhielt, Vieles ganz anders, wie neu gestaltet.

Damit nun der Begriff des komischen Drama für uns der vagen Allgemeinheit entnommen, wirkliches Leben werde, ist zunächst darzuthun, wie in der alten Welt jene beiden Formen der Komödie hervortraten, dann aber müssen auch die Hauptformen, welche das romantische Lustspiel annahm, aus dem Principe der neuen Kunst nachgewiesen werden.

---

2. Die Aristophanische Komödie.

Die alte Komödie ist mehr als irgend eine andere Erscheinung im Gebiete der Kunst und Poesie mit dem öffentlichen Leben verwachsen, und es ist daher, bevor wir dieselbe ästhetisch würdigen, nothwendig, einige Blicke in das damalige Leben des Athenienſischen Staats zu thun.

Athen hatte unmittelbar vor dem Ausbruche des Peloponnesischen Krieges den äußersten Höhepunkt seiner Macht erreicht. Durch seine Flotte herrschte es über die Bundesgenossen, und mit den von diesen zu entrichtenden Tributen, die jährlich auf sechshundert Talente erhöht waren, wurde die Schatzkammer angefüllt. Perikles war es, der während der vielen Jahre seiner Verwaltung diese öffentlichen Gelder dazu verwendete, Athen durch seine Gebäude, Statuen und Schauspiele zur schönsten und herrlichsten aller Städte der Erde zu erheben. Die politische Freiheit ließ hier alle geistigen und körperlichen Kräfte frei sich entfalten, ohne daß doch das Verderbliche, was in der demokratischen Verfassung lag, schon völlig hätte hervortreten und nachtheilig auf das Ganze einwirken können. Denn Perikles herrschte durch die Macht seines Geistes über die Menge, und immer war es die Größe des Vaterlandes, die der Demagoge bei seinen Unternehmungen im Auge

hatte. Aber Athen erhielt sich nur sehr kurze Zeit auf dieser Höhe, und bald nach Perikles Tode sank der Staat ungemein schnell. Den Nachfolgern des großen Staatsmannes und Redners, einem Kleon, Hyperbolus, Androkles, Kleophon ꝛc., fehlte eben so sehr das Talent, um auf die Dauer dem Volke gefallen zu können, als ihnen auch jene sittliche Gesinnung mangelte, die nur das Wohl der Republick zu fördern sucht. Diese Demagogen beabsichtigten allein sich selbst zu heben, und arbeiteten dahin, durch Schmeicheleien und Vorspiegelungen das Volk für sich zu gewinnen. Die angesehenen Bürger wurden durch die Kunststücke solcher Demagogen verdächtig gemacht; denn Nichts war leichter, als die große Menge dahin zu bringen, daß diejenigen, welche am meisten dem Staate nützen konnten, verurtheilt wurden. Die Art und Weise, wie unmittelbar nach dem Abgange der Sicilianischen Flotte der Proceß gegen den Alcibiades fortgesetzt wurde, zeigt die Gewaltthätigkeit und Frechheit der Demokraten in einer Gestalt, die Grauen erweckt und an die Zeiten Robespierre's erinnern muß.

Jene Schranken, wodurch die ursprüngliche Solonische Verfassung dem Ausbruche frecher Volksherrschaft hatte Einhalt thun wollen, waren längst niedergerissen, und der Demos hatte die Macht, alles das durchzusetzen, was die Demagogen als das Nützliche, Heilbringende ihm vorspiegelten. Schon durch Klisthenes, der das in vier Phylen eingetheilte Volk in zehn brachte, wurden die bisherigen Verhältnisse wesentlich verändert, und das demokratische Element gewann mehr Spielraum. Später gab Aristides das Gesetz, daß kein Bürger, auch nicht derjenige, welcher der ärmsten Classe angehörte, von der Verwaltung der Staatsämter ausgeschlossen sein sollte. Durch die Partei des Ephialtes, die Perikles heimlich unterstützte, sank die Macht des Areopagus, dem es in manchen Fällen freistand, die Beschlüsse

des Volks aufzuheben, zum Schatten herab *). Aber ungemein ward auch das Umsichgreifen der ausartenden Demokratie gefördert durch die in der Perikleischen Zeit eingeführte Besoldung der Beisitzer der Gerichte und derjenigen, welche an den Volksversammlungen Theil nahmen. Die Richter, welche auch die Processe der Bundesgenossen zu entscheiden hatten, wurden aus allen Classen des Volks, jährlich sechs tausend, durch das Loos gewählt, so daß es beinahe der dritte Theil der Bürger war, der zu Gerichte saß. Da jeder der Heliasten für die einzelne Sitzung zwei, später sogar drei Obolen Sold erhielt, so wurden besonders die ärmeren Bürger von einer wirklichen Wuth befallen, das Richteramt auszuüben. Ohne eigentliche Einsicht in das Recht zu gewinnen, bildete sich die Menge zu streitsüchtigen Rabulisten aus, und diente den Angebereien und Verfolgungen der Sykophanten zum Werkzeuge. Wie diese in den Gerichten, so hatten die Demagogen einen ungemein weiten Spielraum in den Volksversammlungen, die von den Aermern überfüllt waren, während die Wohlhabenden, weil sie sich, wie Aristophanes sagt, um den geringen Preis nicht gerne stoßen und treiben ließen, wegblieben. Diesen von Natur leichtgläubigen und zur Uebereilung geneigten Demos wußte die schmeichelnde, sophistische Kunst der Volksredner dahin zu bringen, daß demselben über dem täuschenden Scheine die wahre Beschaffenheit der Dinge und das wirkliche Wohl des Staats ganz aus dem Auge gerückt wurde. Nur durch den Hinblick auf solche von frechen Demagogen ausgeübte Künste erklärt es sich, daß die Athenienser, besonders in der zweiten Hälfte des Krieges durch Verurtheilung ihrer geschicktesten Stra-

*) S. Schlosser's Geschichte der alten Welt und ihrer Cultur. 1. Th. 2te Abtheilung. S. 72—100.

tegen die besten Kräfte aufgaben und Entschlüsse fassen konnten, wodurch sie nur zu bald die Selbstständigkeit ihres öffentlichen Lebens auf immer einbüßten *).

Wie der Staat durch den Kampf der Parteien in seinem Fundamente erschüttert ward, so erhielt auch die innere, geistige Welt in dieser Zeit einen Umschwung, der nicht nur für die Griechische Cultur- und Sittengeschichte einen Wendepunkt herbeiführte, sondern auch in der Entwickelung des Weltlebens überhaupt Epoche machte**). Die Philosophie, welche früher reine Naturphilosophie und Metaphysik gewesen war, begann in die innern Verhältnisse der Wirklichkeit selbst einzugehen, und Alles, was im unmittelbaren Leben sich vorfand, zum Gegenstande der Untersuchung zu machen. Was bisher als das Herkommen, als die Sitte, die einmal da war, gegolten hatte, dies Positive sollte nun durch Gründe, die der denkende Geist vorbrachte, gerechtfertigt werden. Daß die Subjectivität in solcher Freiheit sich äußerte, und die Bildung in die Gesammtheit des Volks eindrang, ist Werk der Sophisten. Freilich, wie diese dies ausführten, ging zugleich der objective Inhalt, der das Bewußtsein erfüllt hatte, und so auch der Glaube an Wahrheit verloren. Das Resultat der neuen Weisheit war, daß die Dinge nicht als das, was sie wirklich wären, erkannt werden könnten. Für Alles sei nun einmal eine nur subjective Auffassung vorhanden, und es ließen sich Gründe für diese, aber auch mit demselben Rechte für die entgegengesetzte Ansicht anführen.

---

*) S. Wachsmuths hellenische Alterthumskunde. 1. Bd. 2. Abth. S. 147 — 158.

**) S. die Darstellung dieser Zeit vom weltgeschichtlichen Standpunkte in Hegel's Geschichte der Philosophie. Bd. 2. S. 1 — 122, und in dessen Philosophie der Geschichte. S. 267 — 281.

Was daher die Sophisten zur höchsten Entwickelung brachten, war die Kunst der Rede, und die Jugend, die ihnen zueilte und darüber die herkömmlichen gymnastischen Uebungen vernachlässigte, ward zu Staatsmännern, Demagogen, Richtern und Advocaten gebildet. Dies subjective Räsonnement, welches von den Sophisten ausging, entsprach daher in vieler Hinsicht dem, was in neuerer Zeit die sogenannte Aufklärung leistet. Der Geist des Athenienſischen Volks erhob sich einer Seits nun über viele Vorurtheile; aber da die reine Willkür der Subjectivität die Entscheidung über Alles erhielt, so mußte anderer Seits die Basis der Sittlichkeit, das Gewissen untergraben werden. Der Grund, warum die Religion des Volks dem verderblichen Einflusse der neuen Aufklärung nicht Einhalt zu thun vermochte, ist sehr begreiflich. Diese Religion war das Product reiner Phantasie und der mythische Anthropomorphismus zeigte dem reflectirenden Verstande zu offen seine Blöße, als daß derselbe dem Spotte hätte entgehen können. Ja nicht selten mußte es die in dem Mythus dargestellte Schwäche des Gottes selbst sein, wodurch die laxe Moral der Sophisten die Hingebung an das nur natürliche Leben der Begierde zu beschönigen suchte.

Es war in dieser Zeit allein Sokrates, der durch seine Philosophie der Alles zersplitternden und auflösenden Lehre der Sophisten eine wirklich positive Macht entgegenzusetzen vermochte. Dieser, der ebenfalls den endlichen Geist zum Ausgangspunkte des Erkennens machte, und durch alle Labyrinthe der Dialektik sich durchwand, ruhte nicht eher, als bis er dem wirklich Guten Allgemeinheit, objective Geltung für das Subject gewonnen hatte. Gewiß ist daher Sokrates, was die Sache selbst, das Resultat der Lehre betrifft, der Gegner der Sophisten; aber es ist anderer Seits auch einzugestehen, daß das von Sokrates

ausgesprochene und in Anwendung gebrachte Princip entschieden einen Gegensatz zu dem bildet, was das bisherige Herkommen, die Volkssitte forderte. Wenn diese in naiver Unschuld, ohne eigentlich zu prüfen, das Ueberlieferte annahm, so führte dagegen Sokrates den Inhalt des sittlichen Lebens auf das einzelne Bewußtsein, das subjective Princip zurück, und dieß allein hatte darüber zu entscheiden, was das Gute, was das Böse, was zu thun, was nicht zu thun sei. Alle äußere Autorität, auch die der göttlichen Orakel hörte auf, indem nur das eigene Bewußtsein, das Daimonion in demselben die absolute Autorität ward. Daß durch solches Verfahren der zur Freiwerdung des Geistes für alle Zeiten entscheidende Schritt gethan wurde, ist gewiß; aber es muß auch einleuchten, weshalb Sokrates bei der altgläubigen Partei Anstoß erwecken, ja dieser als ein solcher erscheinen konnte, der mit den Sophisten einem und demselben Princip zugethan wäre.

Aristophanes nun war es, der diese gewaltigen Gegensätze, welche die damalige Welt aufregten, in Einem Bilde concentriren, und alle grell tönenden Dissonanzen in Harmonie auflösen wollte. Dieser Dichter verräth allerdings, daß er der Sohn desjenigen Zeitalters ist, in welchem er lebte. Seine Schöpfungen sind im innersten Zusammenhange mit der Wirklichkeit, und der Kampf, der die Gegenwart bewegt, wird nach allen Richtungen hin zur Anschauung gebracht. Doch würde man den Genius des größten Komikers der Alten verkennen, wenn man ihn im gewöhnlichen Sinne den Zögling seiner Zeit nennen wollte. Aristophanes, der in den meisten seiner Stücke die Zügellosigkeit der alle Schranken niederreißenden Volksherrschaft bekämpft, ist am wenigsten der ausgearteten Demokratie zugethan. Man kommt gewiß dem wahren Gesichtspunkte

weit näher, wenn man in unserm Dichter den Vertreter jener Partei zu sehen glaubt, die wider die Neuerungen des Perikles und dessen Nachfolger die alte durch Aristokratie gemäßigte Volksherrschaft in Schutz nahm. Wie Aristophanes der Willkür, welche den Staat zu zerstören droht, abgeneigt ist, so bekämpft er auch die neuere Bildung und rationale Aufklärung. Es sind nicht nur die eigentlichen Sophisten, die nach des Komikers Auffassung einen Einfluß auf die Jugend ausüben, der zur intellectuellen Verkehrtheit und zum sittlichen Verderben hinführt, sondern auch Sokrates, der das unmittelbar Gegebene durch Dialektik zunächst nur auflöst, scheint dem Dichter wenigstens sehr verdächtig. Sokrates, indem er die Jünglinge zum Meditiren, Speculiren verlockt, bewirkt, daß die Ringschulen leer werden, und befördert dagegen das Schwatzen und die Sucht auch ungerechte Händel im Proceſſe durchsetzen zu wollen *).

Was dem Aristophanes selbst als der positive Haltpunkt in den Zerwürfnissen des gegenwärtigen Parteikampfs sich zeigt, ist die Erinnerung an die einfache Größe und heroische Thatkraft des Marathonischen Zeitalters. Man

*) Dies ergibt sich unmittelbar aus der Lectüre der Wolken; aber man verkennt die poetische Ironie des Aristophanes, wenn man meint, daß die Art und Weise, wie am Schlusse dieses Stücks Strepsiades gegen den Sokrates verfährt, von dem Dichter im Ernste gut geheißen werde. Strepsiades ist vom Dichter als ein ungemein platter, plumper Geselle dargestellt, und es werden genug Andeutungen gegeben, daß derselbe gänzlich unfähig ist, den rationalen, aufgeklärten Sokrates zu verstehen. So muß Strepsiades unmittelbar vor dem Schlusse des Stücks dem *δῖνος*, dem ätherischen Wirbel, den Sinn eines irdenen Gefäßes unterlegen, und er hat vollkommen Recht, wenn er von sich sagt (s. Wolken V. 1473—74): *οἴμοι δείλαιος, ὅτι καὶ σὲ χυτρεοῦν ὄντα θεὸν ἡγησάμην.*

sieht, daß solcher Hinblick auf die Vergangenheit dem Poeten, dessen Gemüth durch das, was die Gegenwart darbietet, nicht befriedigt wird, innerlich nothwendig ist. Auch die Vorliebe des Komikers für den Dichter-Heros Aeschylus, der die gesammten Hellenen im Kampfe gegen die Barbaren zu begeistern vermochte, ist im innersten Zusammenhange mit dieser Hingebung an die marathonische Zeit. Obschon aber dem Aristophanes das Ideal aus der Vergangenheit, wie ein Stern, entgegen leuchtet, so wird er doch keineswegs in der Weise der Lobredner der alten Zeit, daß er die Wirklichkeit immer nur im Widerscheine mit dem, was einst da gewesen, zu sehen vermag. Aristophanes ist viel zu sehr begeisterter Komiker, viel zu sehr Realist, als daß bei ihm das Ideal eine abstracte Gestalt, oder gar die Form sentimentaler Sehnsucht annehmen könnte. Sein vielseitig gebildeter, reicher Geist ist nicht in jenen einseitigen Tendenzen befangen, welche der gewöhnliche Satiriker oder vermeintliche Tugendprediger zur Schau trägt. In der That man schmäht, ohne dies freilich zu wissen, den Genius des herrlichen Dichters nicht wenig, wenn man in ihm den ernsten, belehren wollenden Moralisten, dem die Kunst nur als ein Mittel dient, zu sehen meint. Aristophanes weiß sehr wohl, daß Vieles, was der frühern Zeit angehörte und damals mitwirkte, daß das Große hervorging, nicht wieder hergestellt werden kann. Auch die Gegenwart fordert, nach unserm Dichter, ihr Recht, und er deutet an, wie ein hartnäckiges Widerstreben gegen das, was die Zeitverhältnisse nothwendig machen, dem öffentlichen Leben neues Verderben bringen werde *). Obschon

*) S. die Parabasis der Frösche, wo gesagt wird V. 691—695:
εἶτ᾽ ἄτιμον φημὶ χρῆναι μηδέν᾽ εἶν᾽ ἐν τῇ πόλει.
καὶ γὰρ αἰσχρόν ἐστι τοὺς μὲν ναυμαχήσαντας μίαν

daher Aristophanes, besonders in seinen frühern Stücken, Partei nimmt; so erhebt er sich doch auch nicht selten über den Kampf der Parteien, und gewinnt einen universellen Standpunkt, der an den des eigentlichen Humoristen erinnert. Aristophanes, der auf der hohen Warte, wo er einmal steht, über die ganze Welt lachen kann, ist in dem Grade wirklicher Komiker, daß er von jeher bei allen denjenigen, welche im beschränkten Ernste befangen, die Dinge nur von einer Seite zu sehen vermochten, Anstoß erwecken, wenigstens sehr doppelsinnig erscheinen mußte. Wie derselbe da, wo er das Große, Wahre preist, einzelne Merkmale des von ihm Belachten auf das Erhabene überträgt, so kann er auch wiederum aus den Gestalten, welche ihn begeistern, aus den Heroen der marathonischen Zeit, Züge in seine kolossal-lächerliche Welt aufnehmen.

Diese Andeutungen über die Zeit, in der Aristophanes lebte, und über die persönliche Stellung, die er selbst zu den Parteikämpfen der Gegenwart einnahm, schienen vorangeschickt werden zu müssen, bevor wir in die künstlerische Composition seiner Lustspiele eingehen. In den folgenden Entwicklungeen nun versuchen wir die Aristophanische Komödie vom ästhetischen Standpunkte aus zu würdigen.

Es ist dieser Komödie eigenthümlich, daß sie die Ordnung der bestehenden Dinge aufhebt, und den Zuschauer, ohne ihn darauf vorbereitet zu haben, in eine verkehrte Welt versetzt. Die äußersten Extreme der Thorheit und Narrheit werden in den sonderbarsten, grellsten Formen dem Auge vorgeführt, und es ist, als ob, wie durch einen

---

καὶ Πλαταιᾶς εὐθὺς εἶναι κἀντὶ δούλων δεσπότας.
κοὐδὲ ταῦτ᾽ ἔγωγ᾽ ἔχοιμ᾽ ἂν μὴ οὐ καλῶς φάσκειν ἔχειν,
ἀλλ᾽ ἐπαινῶ· μόνα γὰρ αὐτὰ νοῦν ἔχοντ᾽ ἐδράσατε.

Zauberschlag, die gemeine Wirklichkeit plötzlich in eine kolassal=lächerliche Welt, aus der barocke, groteske Larven uns anblicken, sich verwandelt habe. Wir sehen hier, wie durch den demagogischen Wahnsinn, der einmal die große Menge ergriffen hat, das öffentliche Leben zu Grunde geht, und die zügellose Freiheit ihr eigenes Zerrbild werden muß. Aber nicht nur das politische Treiben erscheint verkehrt, sondern auch die Philosophie, die Poesie und die Musik müssen in seltsamen Gestalten und in sonderbar dissonirenden Tönen verrathen, daß sie ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdet, das Gegentheil des Wesens, ein bloßes Scheinbild geworden sind. Von dieser Seite betrachtet hat die Aristophanische Komödie wirklich etwas Erschütterndes, denn das Leben, wie es hier erscheint, erinnert an einen wilden, tollen, hin und wieder selbst dem Gespenstischen nahe kommenden Traum. Wenigstens ist die Negativität, welche den endlichen Dingen anhaftet, nirgends in der komischen Kunst so imposant, wie hier, dem Auge bloß gestellt worden. Aber des Aristophanes Genie ist mächtig genug, um mit dem Colossal=Negativen auch die idealen, positiven Mächte des Lebens offenbaren zu können. Daher sehen wir in dieser grandiosen Komik auch die unendliche Fülle des Geistes, die Herrlichkeit eines Zeitalters, einer Stadt, wie solche die Weltgeschichte nicht mehr aufzuweisen hat. Wäre die in der alten Komödie vorgeführte Narrheit nicht mit der Vernunft verbunden, das demagogische Rasen nicht aus dem Ueberschäumen des reichsten Lebens hervorgegangen, so würde der Dichter den Leser nicht in jene wahrhaft bacchische Trunkenheit versetzen können, die uns beim Anblick seiner Welt nicht selten ergreift. Gerade dieser kühne und gewöhnlich gelingende Uebergang der äußersten Extreme in einander offenbart die Tiefe der Begeisterung, und wir sehen, wie das Komische aus der Ueber=

windung des Häßlichen und gemein Lächerlichen hervorgeht. Die geniale Kraft, womit der Dichter die starren, spröden Elemente der gemeinen Wirklichkeit in der Weise flüssig macht, daß Alles in der heitern Region spielen kann, ist nicht genug zu bewundern. Allerdings ist auch hier ein Unterschied zwischen den einzelnen Compositionen selbst zu machen. In manchen Komödien, wo, wie in den Rittern, Aristophanes entschieden Partei nimmt und ein einzelnes Unwesen der ausgearteten Volksherrschaft bekämpft, thut solche Absichtlichkeit dem poetischen Interesse Abbruch. Der Andrang der unmitelbaren Wirklichkeit ist hier zu heftig, als daß das roh stoffartige Leben zur reinen durchsichtigen Form sich läutern könnte. Dagegen in anderen Komödien, wie in den Vögeln, Wolken und Fröschen, ist Aristophanes durchweg auf dem rein künstlerischen Standpunkte, und alles Materielle ist verklärt durch das das Ganze beherrschende ideale Prinzip. Die Heiterkeit und der Jubel, die in diesen komischen Dithyramben laut werden, erreichen zuweilen den äußersten Höhepunkt, und es sind unter den neuern Lustspielen wohl nur die des einzigen Shakespeare, die auch in dieser Hinsicht der alten Komödie an die Seite gestellt werden können.

Indem die Aristophanische Kunst das Komische, als eine völlig entwickelte Welt, da zeigt, wo es bereits den äußersten Höhepunkt erreicht hat, so muß dieses Drama andern und zwar im Allgemeinen ungleich höhern Forderungen genügen, als diejenigen sind, welche an das gewöhnliche Lustspiel gemacht werden. Man begehrt, daß der Lustspieldichter nachweise, wie aus dem Alltäglichen, Gewöhnlichen allmälig das Lächerliche hervorgeht; aber solches Verfahren, wobei gewissermaßen auch die Gründe zum Vorschein kommen, auf denen das Komische beruht, ist das einer spätern, minder genialen Kunst. Die der

Aristophanischen Komik eigenthümliche Weltironie, dies kühne Spiel mit allen Dingen widerstreitet der Befriedigung des gewöhnlichen psychologischen Interesses. Die von Aristophanes geschaffenen Gestalten verrathen selbst da, wo sie in das Phantastische übergehen, hohe, ideale Wahrheit; aber man fordere nicht, daß hier auch gezeigt werde, wie eine solche grotesk-komische Welt sich bildet. Und aus demselben Grunde darf auch keine reiche, vielfach verschlungene Handlung hier erwartet werden. Was dem Lustspiele als Hauptmittel dient, dies zu erreichen, ist die Intrigue; aber gerade diese muß dem Geiste, der in der alten Komödie herrscht, ein sehr untergeordnetes Moment sein. Wie hier die Handlung nicht eine solche ist, die durch reiche Verwickelung das Interesse des Zuschauers erweckt, so ist auch der Zusammenhang der einzelnen Scenen hin und wieder ein lockerer. Die Situationen selbst, an denen der Dichter die Weltthorheit ungemein imposant zur Anschauung bringt, können nicht glücklicher gewählt werden; aber dem Gesetze der Causalität kann hier nicht in dem Grade Genüge gethan werden, als dies da der Fall ist, wo das psychologische Motiviren ein Hauptaugenmerk des Künstlers geworden ist.

Da die Aristophanische Kunst an Charakteren, an denen die äußersten Extreme der Thorheit hervortreten, nicht die innere Gemüthswelt zur Offenbarung bringen kann, so scheint ihr zur Befriedigung eines solchen Bedürfnisses ein besonderer der eigentlichen Handlung selbst nicht angehöriger Bestandtheil nothwendig zu sein. Der Chor der alten Komödie ist keinesweges allein durch seinen geschichtlichen Ursprung gerechtfertigt, insofern in ihm, so zu sagen, der Anfang, das Urelement des komischen Drama erhalten ist. Entsprechend dem Chore der Tragödie ist es auch dem der Komödie eigenthümlich, jenseit der sich einander bekämpfenden Gegensätze auf die Harmonie, welche der Welt des

Schönen zum Grunde liegt, hinzuweisen. Aber es geschieht dies in den einzelnen Komödien nicht auf einerlei Weise, sondern es sind mehre, von einander abweichende Formen, in denen der Chor sich äußert. In manchen Dramen, wie in den Fröschen, ist der Chor von vorne herein entschieden, und in heitrer Ironie mit dem, was auf der Bühne vorgeht, spielend, offenbart er die eigene Gesinnung des Dichters *). In andern Dramen, wie in den Acharnern, in den Wespen, ist der Chor Anfangs in einseitiger Befangenheit, wird aber im Laufe des Stücks umgewandelt, und verkündet nun die richtige, wahre Ansicht der Dinge. In noch andern Komödien, wie in den Vögeln, Wolken, gibt sich der Chor das Ansehen, als ob sein Inneres identisch mit dem sei, was die von ihm angenommene Maske aussagt. Aber diese Chöre verrathen Schalkhaftigkeit, Ironie, ein Bewußtsein, welches sich über das, was die angenommene Maske andeutet, erhebt und ein Spiel mit jenem elementarischen und thierischen Leben treibt, dem scheinbar gehuldigt wird. Daher ist denn in solchem Falle der Charakter des Chors gewissermaßen ein doppelter. Einmal sind die Wolken das Sinnbild der leeren Lufträume und deswegen das Ideal der hohlen Speculanten; aber zugleich auch huldigen sie dem alten, herkömmlichen Cultus, und preisen ernst und feierlich jene Gottheiten, welche sie, insofern sie Wolken sind, nach der Aussage ihrer Verehrer, der Sophisten, verdrängt haben.

Diese schwungvolle Lyrik der Chöre, die uns aus der tollen, verkehrten Welt mit einem Male in Regionen erhebt, wo die reine Schönheit in so lieblicher, anmuthiger Gestalt sich zeigt, bewirkt, daß die komische Heiterkeit noch mehr gehoben und gereinigt wird. Scheint doch jeder Wi-

---

*) S. des Verfassers Abhandlung de Aristophanis ranis. S. 11.

derspruch, der verletzend uns entgegen trat, sich aufzulösen, und das ernste düstere Leben die Gestalt eines rosenfarbigen Traumes annehmen zu wollen. Bald rauscht in diesen wundersamen Liedern der erhabene Ton, so daß wir glauben können, es sei der feierliche Ernst der Tragödie, der hier erklingt; dann wieder ist Alles neckende Anmuth, loses Spiel, ein Gelächter, als ob Jungfrauen und Frauen, die in ihren muthwilligen Scherzen allein zu sein glauben, belauscht würden. Und wie seltsam ist es, ja erinnert an die Feenwelt, wenn jene Chöre, die durch die Maske, welche ihnen ertheilt ist, auf den Verfall des sittlichen und auf die Verkehrtheit des intellectuellen Lebens hinweisen, in den herrlichsten Gesängen Alles, was die Erde und der Himmel der seligen Götter Schönes darbietet, offenbar machen.

Bei einem Hauptruhepunkte in der Komödie wendet sich der Chor, der bisher mit dem Gesichte gegen die Bühne stand, durch eine Schwenkung an die Zuschauer. Die nun an diese erfolgende Anrede, wird von dieser Schwenkung, die gemacht wurde, Parabase genannt. Durch dieselbe wird, wie bei einem eingelegten Intermezzo, die Handlung selbst unterbrochen, und der Dichter setzt sich in unmittelbaren Rapport mit seinem Publikum. Diesem, dem versammelten Volke, wird Rath in Betreff der öffentlichen Angelegenheiten ertheilt, und jene Interessen, mit denen am meisten die Tagespolitik sich zu thun macht, kommen zur Sprache. Aber der Poet berührt auch seine persönlichen Angelegenheiten, er redet von sich, besonders auch von seinem Verhältniß zu den Rivalen der komischen Kunst. Vieles daher, was in manchem neuern Lustspiele der Dichter vermittelst des Narren oder des Hanswursts an das Publikum bringt, dies sagt der Komiker des Alterthums in der Parabase. Eine solche Freiheit, die es sich

erlaubt, einmal das eigentliche Bühnenspiel zu unterbrechen, und statt desselben den treuherzig-naiven Ton des Rath ertheilenden Freundes anzustimmen, muß dem komischen Scherze gestattet sein *). Insbesondre scheint die alte Komödie einer solchen Mitgabe der didaktischen Form nicht entbehren zu können. In diesem Drama spielt ungemein der objective Schein der Ironie, und der Poet selbst steht, wie verschleiert, hinter den bunten Gestalten, die sein Zauber hervorgerufen hat. Es thut daher dem Gefühle sehr wohl, daß der Dichter einmal die Verkappung abwirft, die Zuschauer unmittelbar anredet, und hin und wieder wenigstens andeutet, wie sich diese in der bunten, komischen Welt zurecht finden können.

Nachdem wir nun den Geist überhaupt, der in der Aristophanischen Komik lebt, kennen gelernt haben, so haben wir nun noch nachzuweisen, inwiefern jene Formen, in denen diese Komödie hervortritt, der Weltansicht selbst, die zum Grunde liegt, auch völlig entsprechen. Dies darzuthun ist auf dem gegenwärtigen Standpunkte der Aesthetik um so nothwendiger, weil häufig die Kritik, die an diese kolossale Welt den Maßstab der gewöhnlichen anlegte, die Bedeutung und Wahrheit der großartigsten Komik verkannte.

Eine Komik, welche, wie die Aristophanische dies thut, die Extreme gern in einander übergehen läßt, wird häufig die parodirende Form annehmen. Durch die Parodie kommt nicht minder das feierlich Erhabene mit dem Niedrigen, Gemeinen in Berührung, als auch nach entgegengesetzter Richtung dem Gewöhnlichen, Alltäglichen der Schein des Feierlichen, wahrhaft Großartigen ertheilt wird. Man

---

*) Vergl. oben S. 62—63.

verbindet gewöhnlich mit der Parodie die Vorstellung, als ob durch sie das ideale Wesen selbst angegriffen, der substantielle Inhalt der ernsten Darstellung vernichtet werden sollte. Eine solche Behandlung der Dinge würde von der Persiflage sich nicht mehr unterscheiden, und die komische Lust würde durch ein gehässiges Unwesen, welches nur Zerstörung beachsichtigt, aufgehoben werden. Aber man verkennt die mit der parodirenden Kunst vereinbare Harmlosigkeit und Heiterkeit, wenn man in derselben immer nur das rein negative, zerstörende Unwesen zu sehen glaubt. Das Erhabene kann durch den Witz von dieser oder jener Seite mit dem Gemeinen in Berührung gebracht werden, und dadurch einen gewissen Anstrich des Lächerlichen erhalten; aber gleichwohl ist das zum Grunde liegende ideale Wesen nicht angegriffen. Bis zur höchsten Komik wird die Parodie in jener Scene der Wolken gesteigert, wo der im Magen des Strepsiades vorgehende Verdauungsproceß und das in Folge desselben entstehende Knurren und Poltern den Erklärungsgrund zur Entstehung des Donners und Blitzes abgibt *). Es würde jedoch ein gänzliches Mißverstehen des komischen Scherzes verrathen, wenn man meinen wollte, daß hier die Philosophie selbst hätte lächerlich oder gar verächtlich gemacht werden sollen. Was in dieser Scene, wo Sokrates über die Meteordinge Belehrung ertheilt, vor Allem das Lachen erweckt, ist der Contrast zwischen dem idealen, geistigen Wesen der Philosophie als solcher, und jener rohen Form, welche sie annehmen muß, sobald sie

*) S. Wolken, V. 373—393. Der komische Sokrates belehrt ungemein handgreiflich den Strepsiades zuletzt noch mit folgenden Worten:

σκέψαι τοίνυν ἀπὸ γαστριδίου τυννουτουὶ οἷα πέπορδας,
τὸν δ' ἀέρα τόνδ', ὄντ' ἀπέραντον, πῶς οὐκ εἰκὸς μέγα βροντᾶν;

der Fassungskraft eines plumpen Strepsiades zugänglich gemacht werden soll.

Daß die alte Komödie zunächst an der Tragödie die Parodie ausübte, und dadurch eine nie versiegende Quelle des Lächerlichen gewann, ist sehr begreiflich. Alle geistige Anstrengung, die dem reinen Aether des Idealen zustrebt, ist, weil einmal das Menschliche an das erscheinende, natürliche Leben gebunden bleibt, der Gefahr ausgesetzt, daß der beabsichtigte, feierliche Ernst einen grellen Contrast mit jener Form, in der er sich äußert, bildet. Daher trägt jede einseitige Erhabenheit die Anlage zur Parodie schon in sich, und es bedarf oft nur einer leisen Berührung von fremder Hand, damit das feierliche Pathos in das Lächerliche umschlägt. In solchem parodirenden Witze, der das Tragische von derjenigen Seite zeigt, wo dieses entweder unmittelbare Berührungen mit dem Alltäglichen, Gemeinen hat, oder wo es zum bombastartigen Schwulste sich hinneigt, entwickelt Aristophanes die ganze Kraft seines Talents. In allen seinen Dramen müssen einzelne, den Tragikern entnommene Sentenzen zur Erhöhung der komischen Lust dienen; aber dies genügt der Laune des Dichters noch nicht, und er läßt daher in den Fröschen den Aeschylus und den Euripides, als die beiden äußersten Extreme der tragischen Poesie, in sehr bestimmten, individuellen Zügen und in den sonderbarsten Situationen auftreten *). Aber gerade die Art und Weise, wie hier der Komiker den Aeschylus darstellt, kann uns am besten darüber aufklären, daß das Erhabene auch da, wo demselben durch den reichsten Witz der Parodie einzelne lächerliche Züge ertheilt werden, doch wahrhaft ehrwürdig bleibt.

*) Außer in den Fröschen ist Euripides bekanntlich auch in den Acharnern und den Thesmophoriazusen als komische Person behandelt.

In dem Bilde, welches Aristophanes von dem Marathonischen Dichterfürsten aufstellt, erkennen wir nicht ohne Bewunderung jenen hohen Geist, der, wie kein anderer, durch ungeheuere Schöpfungen den Heldenmuth der Hellenen anfacht *). Und gleichwohl sehen wir auch, wie Aeschylus, als Künstler, eine Größe anstrebt, die nicht selten das Maaß überschreitet, als Mensch aber einer allzuleichten Aufregung, insbesondere dem Affecte des Zorns sich hingibt. Anders freilich verhält es sich mit jener Parodie, die Aristophanes an dem Euripides ausübt. Obschon der Komiker mit dem schlagendsten Witze jene Seite der Euripideischen Poesie aufdeckt, wodurch dieselbe mit dem alltäglichen, gemeinen Leben verbunden ist, so verkennt er doch das Wesen des jüngsten der drei großen Tragiker, und es ist allein dessen Zerrbild, welches zur Anschauung gebracht wird **).

Indem der Dichter, ohne durch äußere, der Kunst selbst fern liegende Rücksichten beschränkt zu sein, den parodirenden Witz an allen Erscheinungen der Wirklichkeit ausläßt, so muß eine solche Weltparodie dem Ganzen das Ansehen des G r o t e s k e n ***) ertheilen. Daß dieses, weil hier die Welt des Verkehrten, Tollen colossal, ohne alle Verhüllung hervortritt, an die Caricatur streifen kann, ist ein-

*) Der Aristophanische Aeschylus sagt dies von sich mit folgenden Worten (Frösche, V. 1026 — 1027.):

εἶτα διδάξας Πέρσας μετὰ τοῦτ᾽ ἐπιθυμεῖν ἐξεδίδαξα
νικᾶν ἀεὶ τοὺς ἀντιπάλους, κοσμήσας ἔργον ἄριστον.

**) S. die Abhandlung de Aristophanis ranis, wo der Versuch gemacht worden, nachzuweisen, wie der Komiker die drei großen Tragiker auffaßte. Uebrigens gesteht der Verfasser sehr gerne, daß er damals noch zu sehr durch die Aristophanische Kritik bestimmt war, als daß er den Euripides, nach seiner ganzen Bedeutung, hätte würdigen können.

***) Vergl. oben S. 119.

zuräumen; aber es darf auch der Unterschied, der in dieser Hinsicht sich zeigt, nicht verwischt werden. In der gewöhnlichen Caricatur ist die Verzerrung von der Art, daß die Stelle des positiven Moments, welches gänzlich zurückgedrängt wurde, ein gespenstisches Scheinwesen einnimmt. Obschon dagegen im Grotesken der Widerspruch überaus frappant und in den sonderbarsten Formen hervortritt, so hindert dies doch nicht, daß auch individuelle Wahrheit, eine ungemeine Lebensfülle sich äußert, und selbst Berührungen mit dem Erhabenen sich zeigen. Ja man darf vielleicht sagen, daß es überhaupt das Erhabene sei, welchem unser Komiker das groteske Gewand ertheilt hat. Die Thorheit, welche derselbe darzustellen liebt, ist eine wirklich großartige, denn es sind die höchsten geistigen Interessen, die den Staat, die Religion, die Kunst 2c. erschütternden Bewegungen, um deren Anblick es zu thun ist. Wie diese Erscheinungen hier uns entgegen treten, bilden sie allerdings einer Seits einen grellen Contrast mit dem Wesen, welches ihnen zum Grunde liegt; aber es würde diese Welt nicht die groteske sein, wenn sie nicht auch anderer Seits, freilich im gebrochenen Lichte und in bizarrer Form, die Idee widerstrahlen ließe.

Jene grotesken Formen, in denen nun einmal das ganze Spiel dieser Komödie sich äußert, werden noch seltsamer, und weichen von den Gestalten des gemeinen, gewöhnlichen Lebens dadurch noch mehr ab, daß bisweilen an ihnen eine gewisse Symbolik hervortritt. Durch das Streben, wo sich nur die Gelegenheit darbietet, den Widerspruch, der dem Lächerlichen anhaftet, in derb sinnlicher Form dem Auge bloß zu stellen, wird unser Dichter dahin getrieben, daß er schon an dem rein Aeußerlichen, dem Leblosen auf die Thorheit, Narrheit des Geistes hinweist. So nur erklärt sich das sonderbare Costume, womit Aristophanes die in seinen Komödien auftretenden Charaktere zu umgeben

liebt. Dionysus in den Fröschen, der von Gesinnung feige ist und überhaupt in seiner ganzen Haltung sich weibisch zeigt, will gleichwohl dem heroischen Herkules nachahmen, wie dieser in die Unterwelt hinabsteigen, und aus derselben einen verstorbenen Tragiker in's Leben zurückführen. Der Contrast zwischen des Dionysus wirklichem Charakter und dem, was er vorstellen möchte, macht ihn lächerlich; aber dem Dichter genügt es nicht, daß das Lächerliche in Charakterzügen und in Situationen zur Anschauung kommt. Auch der Anzug, in welchem der komische Held sich den Zuschauern vorstellt, soll den Widerspruch zwischen dem, was er beabsichtigt und dem, was er wirklich ist, zeigen. Aus diesem Grund werden in dem ihm angelegten Costume so contrastirende Dinge, wie die Löwenhaut und der Weiberrock, die Herkuleskeule und der Weiberschuh mit einander gepaart *).

Der Anblick einer solchen komischen Maske, an der das Lächerliche überhaupt, wie an einem Gattungsbilde, personificirt erscheint, erinnert schon an die symbolische Darstellung. Diese nämlich ist dann vorhanden, wenn ein äußerer, sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand zum Zeichen eines Begriffs oder idealen Moments, welches nicht unmittelbar, nicht wirklich dargestellt ist, gemacht wird. Sehen wir im gewöhnlichen Leben eine Wage, in deren Schalen

*) Herkules selbst, der den Dionysus in dieser Kleidung erblickt, kann, obschon er sich Gewalt anthut, das heftige Lachen nicht unterdrücken. (Frösche, V. 45—47.):

ἀλλ' οὐχ οἷός τ' εἴμ' ἀποσοβῆσαι τὸν γέλων,
ὁρῶν λεοντῆν ἐπὶ κροκωτῷ κειμένην.
τίς ὁ νοῦς; τί κόθορνος καὶ ῥόπαλον ξυνελθέτην;

Vergl. auch Thesmophoriazusen, V 136—145, wo in dem dem weibischen Tragiker Agathon geliehenen Costume ebenfalls der Contrast des Männlichen und Weiblichen ungemein grell und frappant sich zeigen muß.

Etwas hineingelegt wird, so lachen wir nicht, noch suchen wir hier irgend eine symbolische Andeutung. Wenn aber in den Fröschen zwei gefeierte Poeten, wie Aeschylus und Euripides, den Gehalt, so zu sagen, das specifische Gewicht ihrer Poesie dadurch erproben wollen, daß jeder von ihnen Verse, der eine in diese, der andere in jene Wagschale legt, so dient hier die Wage als Symbol und der Anblick des Symbolischen muß das Groteske steigern. Es ist der dem Aristophanes eigenthümliche plastische Sinn, der ihn antreibt, rein ideale Momente, insbesondre Verirrungen des Geistes, die nur im Innern hervortreten und deren Verkörperung völlig unmöglich scheint, an irgend einem der Sinnenwelt entnommenen Gegenstande symbolisch darzustellen. Aus diesem Grunde muß auch Sokrates, der, wie ihn der Komiker auffaßt, durch Hingebung an Dialektik und Naturphilosophie zum Schwebeler oder Phantasten geworden ist, bei seinem ersten Erscheinen in der Luft schwebend, auf der Hange gesehen werden *). Diese Sucht Alles verkörpern, und den nur innerlichen Momenten des Geistes auch Objectivität ertheilen zu wollen, verleitet den Dichter auch zu Personificationen abstracter Begriffe, an denen besonders die Acharner und der Friede sehr reich sind. Jedoch pflegt Aristophanes sich damit zu begnügen, daß er solche Personificationen, wie die Göttin des Friedens, die Fruchtin und die Festlichkeit sind, in objectiver Gestalt dem Auge vorführt. Sie verhalten sich gewöhnlich wie stumme Masken, und es wird, woran neuere Dichter so häufig scheiterten, kein Versuch gemacht, die allegorischen Personen als wirklich lebende Individuen auftreten zu lassen.

---

*) Wolken, V. 218:
φέρε, τίς γὰρ οὗτος οὑπὶ τῆς κρεμάθρας ἀνήρ;

Am heitersten spielt dies symbolische Element in denjenigen Dramen, in welchen der Chor durch Bilder, die dem Luft- und dem Thierreiche entnommen sind, auf die in der Handlung dargestellte Thorheit und Verkehrtheit des Geistes hinweisen muß. Solche Stücke sind die Wespen, besonders aber die Wolken und die Vögel *). Der Dichter zeigt in der Wahl dieser durch den Chor angedeuteten Thier- und Wolkengestalten keineswegs Willkür, vielmehr sind die Symbole, deren er sich bedient, auch der modernen Anschauungsweise nicht fremd geworden. Man betrachtet gegenwärtig noch immer die Wolken als das Sinnbild des Unbestimmten, Leeren, was der Substanz entbehrt. Indem der Selbstdenker Sokrates diese Wolkengebilde für die alleinigen Götter erklären muß **), so will der Komiker damit nicht im Ernst den Philosophen anklagen, daß dieser die Gottheit verachte und die bloßen Naturkräfte anbete, sondern es besagt solche Symbolik, daß durch spitzfindige Dialektik und Hingebung an die Meteordinge das Bewußtsein leicht dem Wirklichen entrückt, und den Täuschungen, ja selbst den Regionen des Gespenstischen zugeführt werde. Wenn der Chor der Wolken auf die in dieser Komödie dargestellte Verirrung des theoretischen Geistes hinweist, so müssen dagegen im Chore der Vögel die die thierische Bildung nachahmenden Masken es sein, welche andeuten, wie das menschliche Leben, wofern es sittlich ausartet, in sehr nahe Berührungen mit dem nur animalen kommt. Die Vögel sind auch für uns das Sinnbild des der Haltung entbehrenden, vagen, umherschweifenden Lebens, und es ist

---

*) In den Fröschen hört man zwar die Brekekekexkoaxtöne, aber die Frösche zeigen sich nicht dem Auge der Zuschauer.

**) Wolken, V. 365:

αὗται γάρ τοι μόναι εἰσὶ θεαί· τἄλλα δὲ πάντ᾽ ἐστὶ φλύαρος.

jenes Thun und Treiben, welches Aristophanes in der Komödie uns sehen läßt, ganz entsprechend den Gestalten, auf welche der mit der Vogelmaske angethane Chor hinweist. Allerdings äußert sich dies allegorisch-symbolische Moment in ungemein leichter, spielender Form. Wäre mehr als Andeutung, eine eigentliche Ausführung gegeben, so würde die Heiterkeit der Komödie verloren gehen, und statt derselben eine didaktische Tendenz, eine nüchterne Allegorie uns langweilen.

Indem nun aber in solchen grotesk-symbolischen Formen, wie jene Wolken und Vögel sind, die Vermischung menschlicher Gestalt mit dem thierischen und elementarischen Leben gezeigt wird, so ist der Aristophanischen Komödie auch der Anstrich des eigentlich Phantastischen ertheilt worden. Dieses erblicken wir in der Poesie dann, wenn der Dichter, dem die Formen, in denen die Natur das Leben zum Abschluß bringt, nicht genügen, an neuen Compositionen die organische und unorganische Welt, das Menschliche und Thierische, das Lebendige und Todte in einander übergehen läßt. Wie jedoch in einigen romantischen Lustspielen Wirklichkeit und Märchen, Wahrheit und Traum eine und dieselbe Welt sind, in der Weise ist das Phantastische der alten Komödie noch nicht ausgebildet. Hier spielt das Phantastische als ein einzelnes Moment hin und wieder mit; aber das Aristophanische Lustspiel ist in zu naher Verbindung mit dem öffentlichen, wirklichen Leben, als daß hier bereits die eigentliche Welt der Märchen und Wunder aufgeschlossen werden könnte. Uebrigens zeigen sich einzelne Züge des Phantastischen schon ungemein frappant, und stehen an Kühnheit den Erfindungen der Romantik kaum nach. Wir erinnern, wie im Frieden Trygäus auf jenem ungeheuern Käfer, dem komischen Pegasus, den Luftraum durchschneidend, gen Himmel fährt, um aus diesem

die Eirene (die Göttin des Friedens) der Erde wieder zu bringen. In den Fröschen wird ein Todter, der als solcher von den Trägern hinausgetragen wird, von dem Dionysus aufgefordert, daß er für ihn ein Bündel in die Unterwelt tragen möge. Der Todte ist nicht abgeneigt, dies Geschäft zu übernehmen, kann jedoch über die Bezahlung mit dem Dionysus nicht einig werden, und gebietet nun den eigenen Trägern, ihn selbst weiter zu fördern *). Diese Situation ist kaum noch komisch zu nennen, und erinnert offenbar schon sehr an die Eingebungen des phantastischen Humors.

Nach Aussage des gewöhnlichen Bewußtseins würde vor Allem das Erscheinen der Götter in der alten Komödie den phantastischen Zügen zugezählt werden müssen. Und ohne Zweifel wird in der neuern Poesie der Anblick überirdischer Wesen, welche menschliche Gestalt angenommen haben, in uns immer den Eindruck des Magischen hervorrufen. Anders verhält es sich mit der Anschauungsweise der Alten, denen diejenige Form der Offenbarung, in der

---

*) Frösche, V. 171 — 174:

Διονυσος.

οὗτος, σὲ λέγω μέντοι, σὲ τὸν τεθνηκότα·
ἄνθρωπε, βούλει σκευάρι' εἰς Ἅιδου φέρειν;

Νεκρος.

πόσ' ἄττα;

Διονυσος.

ταυτί.

Νεκρος.

δύο δραχμὰς μισθὸν τελεῖς;

Διονυσος.

μὰ Δί', ἀλλ' ἔλαττον.

Νεκρος.

ὑπάγεθ' ὑμεῖς τῆς ὁδοῦ.

die Gottheit objective Gestalt annimmt, etwas Gewöhnliches ist. Nicht nur der eigentliche Mythus und die epische Poesie, sondern besonders auch die bildende Kunst hatte das hellenische Volk mit Manifestationen des Absoluten, in denen dieses wirklich erschien, ganz vertraut gemacht. Aus diesem Grunde erinnerte das Auftreten der Götter in der alten Komödie weder an Magie, noch wurde durch den Anblick dieser Theophanien das Gebiet der Poesie erweitert.

Unter allen Aristophanischen Komödien sind die Vögel unstreitig diejenige, in der die Laune des Dichters am keckſten mit der Welt Scherz treibt, und wo dem Ganzen mehr als irgend sonst wo das groteskphantastische Ansehen ertheilt ist. Denn begnügt sich Aristophanes in andern Dramen damit, an einem Sinnbilde den Uebergang aus dem Wirklichen in das Vage, Transcendente anzudeuten, so entrückt er dagegen in den Vögeln die Handlung scheinbar dem Boden der mütterlichen Erde ganz, und läßt Alles in den unendlichen Räumen der ungeheuern Luftstadt vorgehen. Solchem luftigen Elemente entsprechend zersetzt sich alle drückende Schwere des materiellen Lebens in den reinen Aether der Idee, und es lebt in der ganzen Komödie eine Heiterkeit, eine bacchische Lust, die auch noch gegenwärtig den für die Begeisterung Empfänglichen der komischen Trunkenheit nahe bringen kann. Um daher eine tiefere Einsicht in das eigenthümliche Leben der Komik des Aristophanes zu gewinnen, scheint es zweckmäßig, in die genialste der von ihm auf uns gekommenen Schöpfungen näher einzugehen. Wir theilen zunächst den Inhalt der Vögel mit, und machen dann den Versuch, die Bedeutung des so seltsamen Spiels aufzufinden.

Zwei dem Müssiggange und der Wollust ergebene

Athener, Peisthetäros und Euelpides, verlassen ihre Vaterstadt, und gelangen auf steilen, in die Wolken ragenden Felsen zur Wohnstätte der Vögel. Diese, über die Ankunft der Menschen erschreckt, wollen Anfangs die Fremdlinge angreifen und tödten. Da aber der Wiedehopf, als Tereus ehemals selbst ein Mensch, und den Athenern verschwägert, die Vögel belehrt, daß die beiden Ankömmlinge zwar Feinde von Natur, aber durch die Gesinnung den Vögeln befreundet wären, so gestatten diese dem Peisthetäros den ungeheuern Plan, den er in sich trägt, mitzutheilen. Dieser erklärt sich nun, und beweist aus den im Hesiod und im Aesop vorkommenden Anspielungen, daß nicht den Göttern, sondern den Vögeln, wegen ihrer uralten Abkunft, die Herrschaft im Himmel und auf Erden gebühre. Damit nun die Vögel diese ihre gerechten Ansprüche an die Weltherrschaft durchsetzen könnten, müßte die ganze Luft mit einer Mauer umgeben werden, und eine einzige Stadt sämmtliche Vögel aufnehmen. Dann aber sei es auch Zeit von dem Zeus die Herrschaft zu fordern, und wofern dieser nicht nachgeben wolle, ihn mit einem heiligen Kriege zu bedrohen.

Die Erbauung der ungeheuern Stadt, die den Namen Nephelokokkygia (Wolkenkukuksheim) erhält, wird überaus schnell ausgeführt. Man bedurfte keines Aegyptiers, der Ziegel trägt, noch eines Zimmermanns, denn die Vögel selbst legten Hand an's Werk. Die Gänse, welche den Lehm klatschten, warfen ihn auch mit den Füßen, die als Spaten dienten, in die Genten; die Pelekane dagegen behauten mit ihren Schnäbeln die Thore, und das Getöse solcher Beile war ähnlich dem auf Schiffswerften. Nachdem die Stadt mit Thoren verwahrt worden, wurden zur Sicherheit Wachen auf den Zinnen der Veste und draußen vor den Thoren aufgestellt. Kaum jedoch ist die-

ses wunderbare Ereigniß dem Peisthetäros gemeldet, so kommt ein neuer Bote, der schreiend klagt, daß einer der dem Zeus angehörenden Götter mitten durch die Stadtthore in die Luft geflogen sei, ohne daß es die Dohlen, die am Tage Wache stehen, wahrgenommen hätten. Ein allgemeines Kriegsgeschrei erhebt sich nun, und der alsbald ankommenden Göttin Iris, die ohne Paß der Storchwache die fremde Stadt passirt, wird die, das weibliche Schamgefühl am meisten verletzende Strafe angedroht. Nachdem Iris sich entfernt hat, gebieten die Vögel, daß künftig weder die vom Zeus abstammenden Götter Nephelokokkygia durchwandern, noch die Bewohner der Erde durch dieses Luftreich den Olympiern Opferrauch senden dürfen.

Aber der Ruf, daß Wolkenkukuksheim erbaut, und die Weltherrschaft der Vögel gegründet sei, hat sich mit Blitzesschnelle über die Erde verbreitet und Eine rasende Leidenschaft zu den Vögeln befällt die Menschen. Wie der von da zurückkehrende Bote aussagt, so sind es mehr als zehntausend Liebhaber und Verehrer der Wolkenstadt, welche die mütterliche Erde verlassen haben und dem Luftreiche zueilen. Schon vor der Iris war ein Poet, ein Wahrsager, ein Aufseher und ein Gesetzhändler hier oben angekommen. Später treten auf ein Vaterschläger, der Dithyrambendichter Kinesias und ein Sykophant, welche alle drei sich sehnen, ähnlich den Vögeln, befittigt zu werden. Auch Prometheus erscheint und meldet dem Peisthetäros, daß ihm, damit er der eigentliche Gebieter der Welt werde, nur noch die Jungfrau Basileia fehle, die er daher dem Zeus abnehmen müsse. Dies auszuführen würde bald Gelegenheit sich zeigen. Da nämlich die in der Wolkenburg angelegte Sperre verhindere, daß der von der Erde aufsteigende Opferdampf bis zum Himmel dringe, so müßten die Götter fasten, und Zeus sei genöthigt, Unter=

handlungen mit den Gebietern des Luftreichs anzuknüpfen. Nachdem Prometheus leise fortgeschlichen ist, kommt die Gesandtschaft des Zeus, die aus dem Poseidon, dem Herakles und dem Triballos besteht, wirklich in Nephelokokkygia an. Schlau weiß Peisthetäros den Herakles, dessen Gefräßigkeit er reizt, auf seine Seite zu bringen, und seine Forderungen werden, da auch Triballos dem Herakles beitritt, bewilligt. Die Bedingungen, unter denen der Großherr des Luftreichs den olympischen Göttern Friede und Bündniß zusagt, sind nämlich die, daß das Scepter und die Basileia den Vögeln übergeben werde. Indem Peisthetäros die Basileia als Gattin wirklich heim führt, und schwungvolle, herrliche Gesänge die Neuvermählten preisen, schließt die Komödie.

Um unser Drama zu erklären, dürfen allerdings die politischen Ereignisse der Zeit, in welcher es gedichtet ward, nicht unbeachtet bleiben. Die Vögel wurden im März 414 bei den großen Dionysien aufgeführt. Jene Flotte, welche die Eroberung Siciliens beabsichtigte, war im Juni des vorigen Jahres abgegangen; schon war aber auch Alcibiades, der wegen Entweihung der Mysterien von Neuem angeklagt war, nach Athen zurückberufen, und, da er auf dem Wege dahin die Flucht ergriff, zum Tode verurtheilt worden. Es war dies daher diejenige Zeit, in der die später hervortretende Partei der Oligarchen heimlich arbeitete, und durch ihre Machinationen, Angebereien nicht nur dem Leben des mächtigsten Mannes im Staate nachstellte, sondern auch die persönliche Sicherheit vieler andern Bürger gefährdete. Die letzten Ereignisse in Athen, insbesondre der so gräuliche Unwahrheit an den Tag bringende Hermokopidenproceß, mußten in der Menge eine bange Stimmung, den Wunsch, daß die Dinge sich ändern möchten, hervorrufen.

Wie aber einer Seits Unzufriedenheit mit den bestehenden Verhältnissen bei Vielen sich äußerte, so überließen sich die Athener anderer Seits gerade gegenwärtig ungemein kühnen, ja selbst chimärischen Hoffnungen. Man glaubte nicht nur, daß ganz Sicilien, sondern auch, daß Karthago, Afrika bis zu den Säulen des Herkules erobert, und Athen der Mittelpunkt aller demokratischen Verfassungen der Welt werden würde. Die Sicilianischen Gesandten, die Atheniensischen Redner und Alcibiades selbst mochten Großsprechereien vorgebracht haben, die durch ihre Unverschämtheit hin und wieder an die Verheißungen des Peisthetäros in der Komödie erinnern konnten.

Obschon aber auch in den Vögeln einzelne Züge auf das politische Leben der Gegenwart hinweisen, so verhält es sich doch mit dieser Komödie ganz anders, als mit denjenigen Dramen, in denen Aristophanes bestimmte politische Zwecke verfolgt. Ein tieferer Blick in die Vögel muß jedem, der für reine Poesie empfänglich ist, zeigen, daß hier das Streben unmittelbar auf die Zeitereignisse einwirken, oder einzelne Thorheiten bestimmter, damals lebender Individuen lächerlich machen zu wollen, dem Dichter fern liegt. Aus diesem Grunde haben komischer Witz und Ironie, die hier durch keine äußere Tendenz bestimmt sind, völlig sich entbinden und zum heitern Spiele mit der Welt sich erheben können *).

---

*) Merkwürdig ist es, wie häufig die Erklärer des Aristophanes den poetischen Scherz der Vögel gänzlich mißdeuteten. Ch. D. Beck sagt in der Vorrede zu seiner Ausgabe dieser Komödie: Jam igitur hoc simpliciter tractaturus erat esse aliam urbem condendam Atheniensibus, quoniam antiqua illa non amplius placere possit, h. e. mutare hanc. Aehnlich urtheilt auch Manso in den Nachträgen zum Sulzer. Bd. 7. S. 132. Vergl. ferner Beck's commentarii

Damit nun aber nicht die bunten Gestalten dieser Komödie, wie Masken auf einem Carneval, deren Angesicht verhüllt bleibt, an uns vorüber gehen, so ist es vor Allem nothwendig, daß wir den Standpunkt, von dem aus Nephelokokkygia und ihre Bewohner betrachtet werden müssen, zu gewinnen suchen. Wir möchten aber auch behaupten, daß alle diejenigen, die Empfänglichkeit für das Spiel poetischer Ironie haben, darüber nicht in Zweifel sein dürften. Jene unendliche Luftstätte selbst, in der die Handlung spielt, verräth, wie hier Alles angesehen werden soll. Der Lufträume ursprüngliche, natürliche Bewohner sind die Vögel, denn ohne Begriff und träumerisch, wie sie sind, finden sie in dem Aether das ihnen entsprechende Element. Aber, wie Aristophanes andeutet, sind es nicht nur die Vögel, welche den leeren Luftkreis zu ihrer Heimat haben, sondern auch Menschen werden, wie durch höhere Macht, getrieben, hier oben einzuwandern. Und indem diese Solches thun, müssen sie den natürlichen Bewohnern der Luftstadt nachahmen, ihnen ähnlich zu werden suchen, d. h. die Vogelmaske annehmen. Es ist nicht schwer nachzuweisen, daß sämmtliche Individuen, welche die mütterliche Erde verlassen, einen gemeinsamen Familienzug haben, der sie als Bewohner der Wolkenkukuksburg kenntlich macht. Diese Gesellschaft besteht aus faulen Wollüstlingen, schwülstigen Poeten, Wahrsagern, Gesetzhändlern, Sykophanten und Vaterschlägern. Sie leben alle, wenigstens wie Aristophanes sie darstellt,

---

in Aristophanis comoedias. Vol. III. p. 355—361. Auch der in vieler Hinsicht um den Aristophanes so sehr verdiente Süvern verkennt die ideale Reinheit und Wahrheit der Vögel, wenn er dem Ganzen eine bestimmte politische Allegorie unterlegt. Die hier vom Verfasser versuchte Erklärung ward bereits 1828 (s. Dresdner Morgenzeitung Nro. 105—112) öffentlich mitgetheilt.

keinem würdigen Berufe, sondern das leichte, lockere, den Vögeln analoge Wesen gehört ihnen an. Daß solchem Gesindel auch der ehrliche Astronom Meton beigesellt wird, könnte sonderbar erscheinen. Warum jedoch Aristophanes mit dem Astronomen diesen Scherz treibt, ist sehr erklärlich. Indem Meton ganz nur den Meteordingen lebt, ist er, wie Sokrates, der Gefahr ausgesetzt, in die leeren, unfruchtbaren Felder des Luftreichs sich zu verirren.

Man täuscht sich daher nicht, wenn man in Nephelokokkygia die Stätte des verirrten Geistes, des Wahns zu sehen glaubt. Der Dichter, der dessen müde ist, diese oder jene Thorheit Einzelner darzustellen, versucht einmal das Vaterland der Thoren und Narren überhaupt, nach welchem die Erdbewohner zu wandern lieben, an einem kolossalen Bilde zu verkörpern. Wie aber konnte zu solchem Vorhaben ein passenderes Symbol gewählt werden, als jener unendliche Luftraum, dessen eigentliche, natürliche Bewohner allein die Vögel seyn sollten? Das tolle Project, da oben mit den Vögeln eine Weltherrschaft gründen zu wollen, mußte den Zuschauern die grandiosen Imaginationen und Träume der, wie auch wir sprechen, in die Luft bauenden Athenienser in ungemein kolossaler Gestalt vorführen.

Es sind zwei Scenen der Komödie, nämlich diejenigen, in denen Peisthetäros mit der Iris und dem Prometheus sich unterredet, wo am entschiedensten verrathen wird, wie der Dichter selbst die ungeheure Veste Nephelokokkygia und die dort gegründete Herrschaft der Vögel betrachtet. Um nun die Einsicht in die Ironie, die der ganzen Komödie zum Grunde liegt, zu gewinnen, ist es nothwendig, daß wir hier in das Besondere eingehen.

Nachdem dem Peisthetäros gemeldet worden, daß die Stadt erbaut sei, muß er selbst in tiefes Staunen über

das so schnell ausgeführte Werk versinken. Auf die Frage des Chors: „Du, was treibst Du, wunderst Du Dich, daß so schnell die Mauer erbaut ward," antwortet jener: „Wahrlich, bei den Göttern, wundere ich mich; denn, in Wahrheit, ähnlich den Trugbildern erscheint es mir *).

Und da mit einem Male tönt das Geschrei, daß einer der dem Zeus angehörenden Götter mitten durch die Thore in die Luft geflogen sei. Umsonst war also die Aufmerksamkeit der kühn strebenden, hochgesinnten Vögel: die Göttin Iris fliegt durch die neu erbaute Veste und durch die Reihen der ausgestellten Schildwachen, und merkt nicht, daß ihr Hemmungen der Reise in den Weg gelegt worden sind. Die nun erscheinende Iris wird von dem Peisthetäros befragt, wer sie sei, und durch welche Thore sie in die Stadt geflogen. Die Göttin jedoch sieht Nichts vom Thore, noch von sonstigen Befestigungen, welche die die Welt beherrschenden Vögel zu Stande gebracht haben. Peisthetäros, der da meint, die Göttin verstelle sich, zeigt drohend an, daß die Menschen nun von den Vögeln regiert werden, denen jene opfern müßten; aber, beim Zeus, nicht dem Zeus! Iris erwiedert: „O Thor, o Thor, errege nicht den furchtbaren Sinn der Götter, damit nicht die vergeltende Gerechtigkeit mit dem Karst des Zeus dein unglückliches Geschlecht gänzlich zu Grunde richtet." Peisthetäros, als ein Aufgeklärter, antwortet zwar, daß durch solchen Popanz nur ein Lydier oder Phrygier in Furcht gejagt werden könne, dann aber läßt ihn der Dichter das lächerlichste Zeug sprechen. Er will nämlich die Wohnungen des Zeus und die Häuser des Amphion in Asche legen, zum Himmel

*) Vögel, V. 1165—1166:

Πει. νὴ τοὺς θεοὺς ἔγωγε· καὶ γὰρ ἄξιον·
ἶσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεταί μοι ψεύδεσιν.

mehr als sechshundert Porphyrionen (Vögel) senden, da schon vormals ein einziger Porphyrion (ein Riese) dem Zeus Mühe genug gemacht habe. Hinzugefügt wird die Drohung, die Göttin zu mißhandeln; aber unberührt fliegt diese mit den Worten: „wenn nicht mein Vater Deine Frechheit bändiget," davon.

Wenn in dieser Scene das ironische Spiel ungemein heiter und ergötzlich sich äußert, so ist dagegen jene Situation, in der Prometheus auftritt, wohl das Kühnste, Großartigste, was überhaupt aus der Komik des Alterthums auf uns gekommen ist. Nachdem nämlich die uralte Weltherrschaft der Vögel wieder hergestellt worden, muß nun auch der als der Gegner des Zeus berühmte Titan Prometheus in Wolkenkukskheim erscheinen, und melden, daß in Folge der von den Vögeln angelegten Sperre sämmtliche Götter fasten müssen. Es bliebe unter solchen Verhältnissen diesen nichts Anderes übrig, als Gesandte an den Peisthetäros zu senden, und von demselben den Frieden zu erbitten. Jedoch fordert Prometheus jenen auf, nur in dem Falle den Frieden zu gewähren, wenn Zeus die Basileia abtrete. Ungemein naiv muß Peisthetäros, der doch die Macht über Götter und Menschen schon so gewaltig ausübt, fragen, wer denn die Basileia sei. Nun erklärt Prometheus, daß der Name dieses wunderschönen Mädchens das Regiment über alle diejenigen Dinge aussage, die der wahren Herrschaft nothwendig sind *). Der

---

*) Vögel, V. 1537—1543:

Πεισθεταιρος.

τίς ἐστιν ἡ Βασίλεια;

Προμηθευς.

καλλίστη κόρη,

ἥπερ ταμιεύει τὸν κεραυνὸν τοῦ Διὸς

Luft- und Schattenkönig hat demnach Alles, nur die Basileia fehlt ihm, d. h. die wirkliche Ausübung der königlichen Macht. Ist daher nicht in der Art und Weise, wie hier Peisthetäros und Prometheus zusammen gestellt sind, die Tollheit, welche jenen antreibt, die Weltherrschaft gewinnen zu wollen, versinnlicht, ja in völlig objectiver Gestalt vorgeführt worden? Wie kann diese ungeheure Vermessenheit des Königs der Luft mehr zur Anschauung gebracht werden, als dadurch, daß Prometheus, der bisher der größte Feind des Zeus war, mit dem neuen, ungleich kühneren Titan zusammen geführt wird? Freilich ist es sonderbar, daß hier Prometheus, der ja den Untergang des Zeus gemeldet hat, gleichwohl vor diesem die größte Furcht zeigen muß. Besorgt, daß Zeus ihn hören könne, spricht er ungemein leise, und läßt sogar, um nur nicht von dem über den Wolken thronenden Gotte gesehen zu werden, den Sonnenschirm über sich ausbreiten. In der That, wie hier der Dichter die äußerste Spitze menschlicher Thorheit hervortreten läßt, berührt er schon die grausigen, gespenstischen Tiefen des Wahnsinns. Aber nicht genug ist die Kunst zu bewundern, die nicht nur solchen Wahnsinn zu verkörpern vermag, sondern dies Alles noch in dem bunten Gewande der Komik spielen läßt. Der Sieg des idealen, künstlerischen Geistes über den materiellen Inhalt ist hier ein so völliger, daß, durch den heitern

---

καὶ τἄλλ' ἁπαξάπαντα, τὴν εὐβουλίαν,
τὴν εὐνομίαν, τὴν σωφροσύνην, τὰ νεώρια,
τὴν λοιδορίαν, τὸν κωλακρέτην, τὰ τριώβολα.

Πεισθεταιρος.

ἅπαντά τἄρ' αὐτῷ ταμιεύει.

Προμηθευς.

φήμ' ἐγώ.

ἣν γ' ἢν σὺ παρ' ἐκείνου παραλάβῃς, πάντ' ἔχεις.

Schein geblendet, die gelehrten Interpreten von dem entsetzlichen Ernst, der hier unter der komischen Maske sich birgt, gar nicht einmal eine Ahnung hatten.

Was aber im Fortgange des Drama überraschen kann, ist dies, daß die Gesandten des Zeus, um zu unterhandeln, nicht nur in der Wolkenburg ankommen, sondern auch der Herrscher des Luftreichs die Basileia, die durch Hoheit und Majestät an die königliche Juno erinnert, als Göttin heimführt. Muß daher nicht Nephelokokkygia für etwas Anderes als das Luftreich, Peisthetäros für mehr als dessen Gebieter genommen werden? Wir meinen jedoch aus der gewonnenen Einsicht, daß hier das Ganze im Verirlichte der Ironie gesehen werden müsse, erkläre sich auch der sonderbare Schluß der Komödie. Aristophanes ist in seiner Begeisterung weit entfernt, geradezu auszusprechen, daß Nephelokokkygia, das Reich der Thoren und Narren, ein bloßes Gebilde der Imagination sei. Eine solche Auseinandersetzung der Sache würde offenbar das poetische Spiel, woran wir uns erheitern, gänzlich aufheben, und uns dagegen dem nüchternen, prosaischen Ernst entgegen führen. Dann aber auch berechtigt die wirkliche Beschaffenheit der Dinge in der Welt selbst zu jener Wendung, die der Scherz am Schlusse der Komödie nimmt. Indem nämlich von jeher ein sehr großer Theil der Menschen den Täuschungen und Wahngebilden nicht entsagen wollte, so hat für solche auch die Sphäre des Wahns Existenz, gewissermaßen Realität. In der Imagination der Schwärmer ist Nephelokokkygia jenes ungeheure, mächtige Reich, und sie selbst herrschen als Könige in demselben. Derjenige, der, wie Iris, die sich beglückt fühlenden Schwärmer den Täuschungen entnehmen, und statt der geträumten Herrlichkeit Luft und Nebel, d. h. die reinen Wahngebilde zeigen will, wird vom großen Haufen verfolgt, und fällt nicht selten als Opfer

seines Vorwitzes. Gewiß bleibt daher Aristophanes dem Geiste der Komik treu, wenn er den Peisthetäros einen Sieg gewinnen läßt, wogegen die Thaten der größten Eroberer der Erde unbedeutend, ja winzig klein erscheinen müssen. Wie aber konnte der Humor der antiken Kunst die Weltthorheit imposanter hervortreten lassen, als dadurch, daß am Schlusse der Komödie der Herrscher des Luftreichs als der Gemahl der dem Zeus entnommenen Basileia repräsentirt wird?

3. Die neuere Komödie der Griechen.

Nach solchen Schöpfungen, wie die Vögel des Aristophanes sind, konnte der komische Dithyrambus nicht voller tönen, und das Spiel mit der Welt überhaupt nicht kühner getrieben werden. Mit dem Untergange der politischen Macht Athens verschwand auch jene herrliche Komik in der alten Welt auf immer, und der Vollender der Komödie selbst gab in den letztern Jahren seines Lebens Dichtungen, die dem Geiste der frühern in vieler Hinsicht unähnlich waren *). Sollte eine spätere komische Kunst, die unter ganz andern äußeren Bedingungen hervortrat, etwas Neues an den Tag bringen, so war dies nur dadurch erreichbar, daß statt des politischen Lebens die Interessen der einzelnen Individuen und deren Verhältniß zur Familie Inhalt des Drama wurden. Die alte Komödie, der es vor Allem um Darstellung der öffentlichen Angelegenheiten und der Weltthorheit zu thun war, konnte aus diesem Grunde nicht in das Ausmalen des Einzelnen, oder in das Detail eingehen. Auch nach dieser Richtung hin das Komische auszuführen,

---

*) Dies zeigt unter den auf uns gekommenen Dramen des Aristophanes sehr bestimmt der Plutos, der offenbar dem Geiste nach schon der sogenannten mittleren Komödie, die den Uebergang in die neuere bildet, angehört.

war die Aufgabe eines neuen, von dem Geiste und der Form der alten Komödie sehr abweichenden Drama. Wir nennen dasselbe im Unterschiede von jener Komödie das Lustspiel im engern Sinne.

Da dieses nicht die Weltthorheit an grotesk-phantastischen Bildern zur Anschauung bringen will, sondern das Lächerliche in einzelnen Charakteren und Situationen hervortreten läßt, so nimmt hier das Ganze die Gestalt des wirklichen Lebens, wie es täglich erscheint, an. Auch der Chor, der den öffentlichen Charakter des Volks repräsentirt, verstummt da nothwendig, wo es sich allein um die Interessen der Individualität, oder das Reinmenschliche handelt. Es ist übrigens einseitig, wenn man deswegen, weil das Lustspiel die Wirklichkeit in portraitartiger Aehnlichkeit zeigt, urtheilt, daß es prosaisch sein müsse. Das Wesen der Poesie ist viel zu geistig, als daß deren intensive Kraft allein nach dem, was sinnlich in die Augen fällt, gewürdigt werden könnte. Obschon die komische Begeisterung häufig genöthigt ist, Formen zu erfinden, die von denen des gewöhnlichen Lebens sehr abweichen, so ist doch das Komische an solche groteske Gestalten keinesweges wie gebannt, vielmehr kann es von dem äußeren Gegenstande als solchem sich sehr ablösen, und dagegen mehr auf die innere, subjective Auffassung zurückgeführt werden. Gerade das Lustspiel zeigt die Wahrheit dieser Behauptung, freilich am meisten in denjenigen Gestalten, die neuere Dichter demselben ertheilt haben.

Da es die Aufgabe des Lustspieldichters ist, zu zeigen, wie aus dem gewöhnlichen, uns täglich umgebenden Leben das Komische hervorgeht, so muß hier auf die Entwickelung der Hauptaccent gelegt werden. Indem aber bei einem solchen Verfahren die komische Welt vor unsern Augen sich bildet, ist es nothwendig, daß mit deren Ent-

stehung und weitern Ausführung auch das Interesse an dem Fortschreiten des Drama zunimmt. Eine sich ausbreitende, die Spannung auf das Kommende erweckende Handlung kann erst da sich zeigen, wo das Komische als eine im Werden begriffene Welt aufgefaßt wird. Daher muß die nur lockere Verbindung einzelner Scenen hier weit mehr als in der alten Komödie Anstoß erwecken. Diese, die einer weit freieren, kühneren Weltansicht angehört, ist aus diesem Grunde auch weniger an die gemeine Wahrscheinlichkeit, oder gewöhnliche Causalität gebunden.

Es ist die Intrigue, wodurch die Handlung des Lustspiels eine reiche, bunt verschlungene wird. Intrigue nämlich ist dann vorhanden, wenn die Charaktere, indem sie ihren besondern Interessen nachgehen, sich einander begegnen, und durch solches Zusammenstoßen theils mit Absicht, theils auch wider Absicht eine früher nicht dagewesene Verwickelung herbei führen. Die Individuen, welche ihre particularen Zwecke durchsetzen wollen, und deswegen Anderen entgegen arbeiten, stoßen mit diesen zusammen. Dadurch entsteht die erste Verwickelung. Diese, die Anfangs leicht zu entwirren gewesen wäre, greift, da neue Pläne ausgeführt werden sollen, die wiederum mit andern sich durchkreuzen, immer mehr um sich. Auch dasjenige, was der klügste Verstand aussann, wird durch die List der Gegner und das unerwartete Zusammentreffen äußerer Umstände oder den Zufall zu etwas ganz Anderem, als man erwartete. Der Knoten des Lustspiels schlingt sich immer enger, und es scheint, als ob die Verwirrung gar kein Ende nehmen sollte. Die Charaktere, die in solchen Strudel gerathen, werden nicht nur an Anderen, sondern auch an sich selbst ganz irre gemacht. Sie müssen, indem ihnen das scheinbar Unmögliche begegnet, zweifeln, ob sie wirklich wachen, oder im Traume sich befinden. Ja, in solchen Situationen kön-

nen selbst Momente hervortreten, in denen diese tolle Welt, die Berührungen mit dem Wahnsinne hat, der Region des Tragischen nahe kommt. Jedoch der mit Phantasie begabte Zuschauer wird an solchem wilden, bizarren Intriguenstück sich nur erfreuen können. Daß Pläne, die für Eingebung hoher Weisheit gelten, wenn sie ausgeführt werden sollen, in Thorheit sich auflösen müssen, dagegen das als einfältig Verschriene nicht ohne Vernunft sich zeigt: dies kecke, das Obere nach unten, und das Untere nach oben kehrende Spiel ist es, welches in allen freien Seelen eine ungemeine Lust, ja selbst Jubel erweckt. Freilich ist es die Bedingung einer solchen heiteren Gemüthsstimmung, daß der durch die Begeisterung gehobene Dichter Alles vermeidet, was das wahrhaft sittliche Gefühl des Zuschauers verletzen könnte. Mit anderen Worten, diese bunte, tolle Welt muß von derjenigen Seite gezeigt werden, wo sie, von dem Gemeinen und Häßlichen geläutert, allein im heitern, spielenden Scheine sich bewegt.

Wie nun aber das Lustspiel in Folge der durch die Intrigue herbeigeführten Verwickelung den Widerspruch bis zur äußersten Höhe treibt, so muß auch die Auflösung wirklich erfolgen. Die gewöhnliche Meinung ist die, daß statt des absoluten, nothwendigen Princips in der Komödie der Zufall, d. h. der von dem Willen und dem Handeln der Charaktere unabhängige äußere Umstand die Katastrophe herbeiführe. Solcher Ansicht liegt als Wahrheit Folgendes zum Grunde. Wie der heitre Scherz überhaupt ungleich mehr, als der feierliche Ernst in das Einzelne, Zufällige der besonderen Stimmungen des Seelenlebens eingeht, so wird auch der Lustspieldichter, was die Ereignisse der Außenwelt betrifft, der Willkür und dem Zufall einen gewissen Spielraum gestatten. Nur darf dies nicht so gedeutet werden, als ob die Welt, die hier gezeigt wird, nur auf das Ungefähr und die Willkür hinweise. Im Gegentheil die wirkliche

Handlung, auch wenn dieselbe, als die des Lustspiels, über die heitre Oberfläche des Lebens sich verbreitet, dringt auf einen tieferen Zusammenhang der Dinge, als das plötzliche Eingreifen des Aeußern uns zeigt. Auch die Handlung der Komödie wäre dies nicht ohne die innere, höhere Nothwendigkeit; jedoch ist solcher Ernst hier noch verhüllt in dem bunten Scheine, und dadurch wie unkenntlich gemacht. Es muß übrigens einleuchten, daß jenes behagliche, freudige Gefühl, welches das Komische überhaupt hervorruft, vor Allem im wahren Lustspiele überaus rein erweckt wird. Es erfolgt hier nach Vorführung toller Widersprüche, nach dem Anschlage greller Dissonanzen, die doch wiederum nicht die eigentlich sittliche Welt aufgewühlt, oder gar verletzt haben, wirkliche Harmonie. Indem diese Auflösung der Gegensätze unmittelbar an den Dingen selbst, die wir in der sichtbaren Welt wahrnehmen, gezeigt wird, so muß ein solcher Anblick auch dem Gemüthe des Zuschauers eine wahrhafte Befriedigung gewähren, ja eine, wenn auch nur momentane, Aussöhung des eigenen Innern mit der Welt herbeiführen.

Aber nicht nur die Handlung, verglichen mit der der alten Komödie, gewinnt im Lustspiele an äußerem Umfange, sondern auch eine weitere Ausführung des Individuellen, Charakteristischen findet hier statt. Manche in der Aristophanischen Komödie auftretenden Charaktere sind in poetischer Hinsicht unübertrefflich, und wir glauben in ihnen den nie veraltenden Urtypus menschlicher Thorheit zu sehen. In Vielen jedoch ist erst mehr das Allgemeine, das Grundwesen unseres Geschlechts abgebildet, als daß die Individualität in allen ihren Nuancen und Schattirungen schon sich zeigen könnte. Diesen Schritt zu thun, war der spätern Kunst vorbehalten, die, wie sie in der Sphäre des Komischen die Seelenmalerei ausübt, auch das Eigenthümliche, Eu-

riose der Charaktere in allen Abstufungen hervortreten läßt. So gewinnt die Gallerie der komischen Individuen an Mannigfaltigkeit, und es wird ein ungemein feines, auch dem psychologischen und mimischen Interesse Genüge thuendes Spiel zum Vorschein gebracht. Allerdings den Anblick jener kolossalen, dem Wahnsinn nahe kommenden Thorheit der Demagogen kann das neuere Lustspiel nicht gewähren; aber wir werden für solchen Mangel dadurch schadlos gehalten, daß alles Reinmenschliche mehr hervortritt, besonders das Verhältniß des Individuums zum Familienleben in den vielseitigsten Beziehungen gezeigt wird.

Das Streben den Charakter in aller Eigenthümlichkeit ausmalen und zum Mittelpunkte des Drama machen zu wollen, kann freilich auch zur Einseitigkeit verleiten, und der freien Entwickelung der Handlung hinderlich sein. In solchem Falle bildet das nun entstehende Charakterlustspiel einen schroffen Gegensatz zu jenem Drama, in welchem auf die Anlage und Durchführung der Intrigue der Hauptaccent gelegt wird. Und doch muß es einleuchten, daß in dem vollendeten Lustspiele nicht minder dem Interesse der Charakterwahrheit, als auch dem der vermittelst der Intrigue zu Stande kommenden Handlung Genüge gethan wird. Wie bunt und verwirrend es auch in dem komischen Spiele hergehen mag, immer sind es doch die Charaktere selbst, welche die Handlung treiben und zu Ende bringen. Auf der andern Seite bedarf das Lustspiel, damit eine wirkliche Handlung sich entspinnt, nothwendig der Intrigue. Indem diese bewirkt, daß die Individuen zusammenstoßen, und die besondern Interessen der Einzelnen sich durchkreuzen, muß es die Intrigue selbst sein, welche die Gelegenheit gibt, daß die Charaktere in allen komischen Zügen und Geberden sich zeigen können.

Wenn aus dem, was wir über das Wesen des Lustspiels hier erörtert haben, hervorgeht, daß die alte Komödie zu ihrer Ergänzung einer niedern, minder genialen Kunst bedurfte, so haben wir nun nachzuweisen, wie diese Ergänzung in der dramatischen Kunst der Alten selbst zu Stande gebracht wurde.

Derjenige Dichter, der die früheren Formen des antiken Drama aufhob, und das Reinmenschliche, die Rechte der Individualität in einem weit höheren Grade, als dies bisher der Fall war, geltend machte, ist Euripides. Daß dieser die Tiefen des Gemüths öffnet, die Geheimnisse des Herzens ausplaudert, überhaupt Vieles, was früher, weil es als sittliche Schwäche galt, von dem Gebiete der Poesie ausgeschlossen war, in dasselbe mit großem Erfolg aufnimmt, dies weist auf eine ganz neue Epoche in der weltgeschichtlichen Entwickelung der Dichtkunst hin. Bereits Aristophanes weiß und rügt es, daß Euripides, der in dem Drama nicht nur die gegenwärtige Zeit sehr bestimmt sich äußern läßt, sondern auch in die innern Verhältnisse des Familienlebens eingeht, dadurch die bisherige Tragödie aufhob. Man darf darin, daß dieß wirklich der Fall war, dem Komiker Recht geben. Nur ist mit solcher Aussage über den Geist der Euripideischen Poesie selbst, über die Stellung, die der jüngste der drei griechischen Tragiker in der eigenen Gegenwart und in den späteren Zeiten einnimmt, noch gar Nichts verrathen. Da in dem Euripideischen Drama die Anlagen zu ganz neuen Kunstformen enthalten sind, so beurkundet es eine ungemeine Einseitigkeit, wenn man diese neue Tragödie nur nach dem, was Aeschylus und Sophokles in der Kunst leisteten, würdigen will. Euripides, der dem eigenen Gemüthe und den Bedürfnissen seiner Zeit ganz Genüge thun wollte, strebte nach einer Universalität, welche weder in der bisherigen Form der Tragödie,

noch in der der Komödie erreicht werden konnte. Immerhin ist einzuräumen, daß dieser Dichter in der Ausführung das nicht jedes Mal erreichte, was er sich als Aufgabe gestellt hatte. Er läßt in seinen kühnen Versuchen nicht selten das Gemüth mehr ahnen, als daß er wirkliche Befriedigung gewährte, er regt das Innere mehr auf, als daß er eine völlig entwickelte, harmonische Welt zur Anschauung brächte. Gleichwohl ist es Euripides, durch den die Poesie eine ganz neue Offenbarung gewann, vermöge deren er ungleich mehr als jeder andere dramatische Dichter des Alterthums auch auf die spätere, christlich romantische Gefühlsweise einzuwirken vermochte.

Es ist aus der Geschichte der Literatur bekannt, welch' einen bedeutenden Einfluß Euripides zunächst auf diejenigen Dichter ausübte, welche von den Griechen als die Meister der neueren Komödie genannt werden. Diese, die das Familienleben zum Inhalt des Drama machten, und aus der im Laufe der Handlung sich entspinnenden Verwickelung das Komische allmälig hervorgehen ließen, begründeten jenes Drama, welches wir, im Unterschiede von der alten Komödie, als das Lustspiel bezeichnet haben. Indem wir nun den Versuch machen wollen, den eigenthümlichen Charakter dieses spätern griechischen Lustspiels anzugeben, müssen wir freilich sehr bedauern, daß keins derselben im Originale auf uns gekommen ist. Die erhaltenen Fragmente sind viel zu dürftig, als daß sie für die ästhetische Würdigung des ganzen Drama entscheidend seyn könnten. Es müssen daher vor Allem die Uebertragungen der römischen Dichter Terenz und Plautus sein, an welche wir uns in dieser Hinsicht zu halten haben. Da indeß diese Römer nichts weiter thaten, als daß sie die griechischen Schauspiele ihren Zeitgenossen zugänglich machten, Charaktere, Sitten, ja gewöhnlich auch den Gang des Stücks wieder

gaben, so sind wir auch in den Stand gesetzt, das Wesen dieser griechischen Komödie im Unterschiede von der alten und der romantischen zu bestimmen *).

Offenbar war der Zustand des Familien- und geselligen Lebens der Alten dem Anbau des Lustspiels nicht in jeder Hinsicht günstig. Was beim Hinblick auf diese Verhältnisse am auffallendsten entgegen tritt, ist die Zurückdrängung der Frauen im ganzen Alterthume. Die freien und edleren Weiber lebten abgesondert, im Innern des Hauses, und es waren daher nur Sklavinnen, oder Hetären, auf deren Umgang die unverheiratheten jungen Männer in Athen beschränkt waren. Erwägt man, wie gerade der freiere, aber gesittete Umgang mit Frauen es ist, der die Kräfte des Lebens weckt, und beiden Geschlechtern eine vielseitige Bildung mittheilt, so überzeugt man sich, daß eine gewisse Einförmigkeit, die auch auf das Lustspiel zurückwirken mußte, im geselligen Leben der Alten nicht ausbleiben konnte. Das griechische Theater selbst, dem Geiste, der es ehemals beherrscht hatte, entsprechend, war nur für die Darstellung des öffentlichen Lebens eingerichtet. Der Schauplatz blieb im Freien vor den Häusern, und es ist daher möglich, daß das Mädchen, um dessen Verheirathung im Drama es sich handelt, gar nicht einmal auf dem Theater erscheint **). Gewiß hatte das griechische Lust-

*) Die Darstellung der neuern Komödie der Griechen in A. W. Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur (Th. 1. S. 355—378) ist eine der vortrefflichsten Partien dieses Buchs. Auch durch spätere Forschungen im Gebiete der Philologie ist jenes Bild, welches Schlegel vom Lustspiele der Alten gibt, nicht weiter ausgeführt worden. Wir konnten daher nicht widerstehen, einzelne Züge aus Schlegel's Darstellung in die eigene aufzunehmen.

**) Siehe A. W. Schlegel a. a. O. S. 365.

spiel, so weit dies die Verhältnisse gestatteten, das gesellige Leben in vielseitigen Richtungen hervortreten lassen, und das Bild, welches von der Wirklichkeit aufgestellt wurde, muß ein wunderbar treues gewesen sein. Aus diesem Grunde konnte jener alte Grammatiker von dem berühmtesten Dichter der neuern Komödie sagen: „O Leben und Menander! Wer von Euch Beiden hat den Andern nachgeahmt?" Der dem gewöhnlichen Familienleben angehörige Inhalt muß hin und wieder, wie der Amphitryo des Plautus entschieden zeigt, durch Aufnahme mythologischer Stoffe erweitert worden sein, so daß ein freieres, mehr dem Geiste der alten Komödie verwandtes Element in dem Lustspiele sich regte. Da die Liebe der Sappho zum Phaon und deren Sturz vom Felsen ebenfalls dargestellt wurde, so scheinen allerdings Gemüthszustände und Situationen, welche an das romantische Lustspiel erinnern, auch dem der Hellenen nicht gänzlich fremd gewesen zu sein. Im Allgemeinen jedoch war dies Drama nicht ein solches, welches die eigentliche Tiefe des Lebens, diejenigen Momente, in denen der ganze, von den Schranken socialer Verhältnisse unabhängige Mensch sich äußert, zur Anschauung brachte. Eine süße Anmuth, die wir in den uns erhaltenen Nachbildungen nicht wieder finden, durchdrang gewiß die innersten Theile des hellenischen Lustspiels; aber jenes welthumoristische Element, welches die Interessen des Individuellen in Verbindung zu setzen weiß mit der Idee, fehlte der zwar überaus feinen, jedoch nicht tiefen Ironie eines Menander. Dieser, der Zeitgenosse und Freund des Epikur, zeigte sich demselben auch geistig verwandt, und wußte eine gewöhnliche Lebensklugheit, die von der Epikureischen Lehre nicht abwich, in dem Lustspiele geltend zu machen. Hiermit ist es ganz in Uebereinstimmung, wenn zahlreiche Sentenzen, die in den Fragmenten enthalten sind, ver=

künden, daß Tyche oder der Zufall der Beherrscher der Welt sei *).

Ueber den künstlerischen Werth der Charaktere im hellenischen Lustspiele können wir, da dieselben in der Bearbeitung keine wesentliche Veränderung erlitten haben, am sichersten urtheilen. Man muß sagen, daß besonders die Männer vortrefflich gehalten sind. Die Sorgfalt, welche auf das Ausmalen des Einzelnen verwendet wurde, verhinderte nicht, daß mehrere Charaktere zugleich etwas Typisches, was nicht veralten will, gewannen. Es ist eine ungemein frappante Wahrheit, womit der leichtsinnige, charakterlose Jüngling, der rein nur dem Antriebe der Leidenschaften sich hingibt, und beide Väter, sowohl der gegen die Ausschweifungen des Sohnes nachsichtige, als auch der strenge, mürrische dargestellt sind. Eben so ist der durchtriebene Sklav, der dem Sohne seines Herrn die Mittel zur Befriedigung der Leidenschaften aussinnt, und durch das erfinderische, den jedesmaligen Umständen angemessene Lügen den Alten zu täuschen weiß, meisterhaft ausgeführt. Die Rolle des ränkevollen, schurkischen Bedienten im neueren Lustspiele muß sehr häufig nur als die gröbere Nachahmung des im Terenz sich vorfindenden Urbildes sich zeigen. Auch der Parasit, der gern auf Andrer Kosten lebt, bei diesen es sich wohl schmecken läßt, und dafür durch Witz erheitert, scheint weder im unmittelbaren Leben selbst, noch auf der komischen Bühne aussterben zu wollen. Sämmtliche

*) „Tyche ist hier nicht mehr die rettende, im rechten Momente erscheinende Tochter des allwaltenden Zeus, sondern eben Nichts als die ursachlose, unberechenbare Zufälligkeit des Zusammentreffens der Dinge in Natur- und Menschenleben.“ S. Ottfr. Müller's Geschichte der griechischen Literatur. Bd. 2. S. 279.

Bonvivants des neueren Lustspiels, die, wenn sie nur selbst an reicher Tafel schwelgen können, in ihrer guten Laune gerne alle leben lassen, haben eine nicht auszutilgende Familienähnlichkeit mit dem Parasiten. Zugleich liegen in diesem, welcher der Schwächen, die ihm anhaften, sich sehr wohl bewußt ist, die Elemente zu jener „lustigen Person", die wir bereits oben *) als die eigentliche Seele des Lustspiels kennen lernten **). In ähnlicher Weise ist auch der miles gloriosus Repräsentant einer Gattung, die im menschlichen Geschlechte unter allen socialen Verhältnissen immer wiederkehrt. Jene unbedeutenden, armseligen Wichte, denen in Folge äußerer Glücksfälle ein gewisser Rang und großer Reichthum zu Theil wurde, die aber durch ihr inneres Verhalten das Gegentheil von dem sind, was sie vor der Welt erscheinen möchten, werden in dem großsprecherischen Soldaten vortrefflich dargestellt. Daß gerade dieses Costume gewählt wurde, um solche Lächerlichkeiten hervortreten zu lassen, erklärt sich aus dem Geiste und dem Interesse des Komischen selbst. Das hohle Prahlen eines leeren Innern und die an den Tag kommende Feigheit bilden gerade mit der von dem Krieger zu erwartenden Thatkraft, und mit dessen äußerer militärischer Haltung einen überaus grellen Contrast. Uebrigens war das Prototyp dieses großsprecherischen Soldaten im wirklichen Leben kein Athener, sondern ein Ausländer, der einst den Asiatischen Königen Söldner zugeführt hatte, und später das Geld, welches in den an Beute reichen Kriegen leicht zu gewinnen war, in Athen bei Hetären durchbrachte ***).

---

*) S. S. 57—64.

**) Schon Lessing sah in dem Parasiten den Vorgänger des Harlekin oder Hanswursts. S. L. Schriften. Bd. 7. S. 81.

***) S. Ottfr. Müller's Geschichte der griech. Literat. Bd. 2. S. 276.

Bei weitem einförmiger als die Gallerie der männlichen Charaktere mußte aus dem oben angeführten Grunde in der neueren griechischen Komödie die der Frauen ausfallen. Man darf jedoch nicht vergessen, daß, wenn eigene Lustspiele des Menander auf uns gekommen wären, in den Hetären ungleich mehr die süße Anmuth und die ganze Liebenswürdigkeit des Weibes erscheinen würde, als dies in den noch erhaltenen römischen Nachbildungen erreicht ist. Um in dergleichen Darstellungen die ursprüngliche Frische der Farben und den weichen Schmelz der Contoure nicht zu verwischen, gebrach es dem Plautus an Zartheit und Feinheit der Auffassung, dem Terenz aber an Reichthum der Phantasie.

Ungleich schwerer, als das Urtheil über die poetische Wahrheit der Charaktere, ist für uns die Beantwortung der Frage, wie in dem Lustspiele der Griechen die Handlung entwickelt, und mit welchem Glücke der geschürzte Knoten gelöst wurde. Daß die Römer, wenn sie, was öfter der Fall war, an dem Ganzen änderten, nur Willkür beurkundeten, ist kaum zu bezweifeln, da sie an künstlerischer Bildung den griechischen Dichtern bei weitem nachstanden. Es bleibt daher mißlich, nach dem Bau der römischen Lustspiele, auch deren Muster völlig construiren zu wollen. Ohne Zweifel ist in den Komödien des Plautus und Terenz die Auflösung der schwächere Theil, und beide Dichter werden in dieser Hinsicht, wenn auch nicht von Moliere und Holberg, jedoch von Shakespeare und Calderon übertroffen. Die sogenannten Wiedererkennungen, aus denen hervorgeht, daß das Mädchen, welches als Ausländerin von einem Athenischen Jünglinge geliebt wird, auch eine Einheimische, eine Bürgerin, mithin der Ehe Nichts entgegen sei, machen die Auflösung in dem römischen Lustspiele unwahrscheinlich. Aber ein solcher Ausgang

des Stücks war nicht die Erfindung des Bearbeiters, sondern die Wiedererkennung *) gehörte dem griechischen Lustspiele selbst, besonders dem des Menander an.

Plautus und Terenz weichen, was den künstlerischen Charakter betrifft, sehr von einander ab, und durch den vergleichenden Blick auf Beide gewinnen wir die Ueberzeugung, daß das Lustspiel der Alten an den einmal dastehenden Typus nicht zu strenge gebunden war, vielmehr das eigenthümliche Talent des Dichters bis zu einem gewissen Grade sich geltend machte. Es kann darüber gar kein Zweifel stattfinden, daß Plautus productiver, weit mehr komisches Talent als Terenz ist. Jener ist allerdings nicht in dem Sinne, wie Aristophanes oder Shakespeare, schöpferisch. Plautus gehört, schon seiner ganzen Weltansicht nach, einem untergeordneten Standpunkte an; aber in dieser niedern Sphäre bleibt der römische Dichter einer der tüchtigsten Meister. Eine reiche Ader des Witzes entströmt ihm, und es sind ungemein sprechende, frappante Züge, in denen er die Thorheit und Narrheit der Menschen sich äußern läßt. Daß Plautus sich nicht im Umgange mit hochgestellten, vornehmen Männern bildete, ist seiner ganzen Manier leicht anzumerken. Es ist jedoch der Mangel feiner Bildung im Komiker der sichern, treuen Auffassung des individuellen Lebens nicht nothwendig hinderlich, da im Gegentheile demjenigen, der eine Ueberfeinheit der Cultur gewonnen hat, manche ächt komische Züge nicht selten verloren gehen. Was dem Plautus auch eigenthümlich ist und sein rein komisches Talent, im Unterschiede von dem zur Satire, beurkundet, ist eine gewisse treuherzige Schalkhaftigkeit. Da wirkliche Naivität der ganzen Behandlungs-

*) Die φθορά und die ἀναγνώρισις.

weise dieses Dichters einmal inwohnt, so können wir auch da nicht auf ihn zürnen, wo er, dem rohen Geschmacke des Haufens nachgebend, hin und wieder selbst dem Platten nahe kommt. Es ist nicht zu leugnen, daß man es nicht nur einzelnen Scenen, sondern auch ganzen Dramen des Plautus ansieht, daß er sie ohne Sorgfalt und Mühe, nur flüchtig hingeworfen hat. Ja es kann, sobald von dem rein künstlerischen Standpunkte aus geurtheilt wird, das Unkünstlerische, Rohe an den Dichtungen eines Mannes, der einen großen Theil seines Lebens den härtesten Arbeiten des Tagelöhners sich unterziehen mußte, manchen Tadel hervorrufen. Doch dürfen diese leicht zu erkennenden Mängel uns nicht dahin bringen, daß wir das Vortreffliche, was für alle Zeiten in den Plautinischen Dramen ist, übersehen. Innerhalb der Sphäre, worin Plautus sich bewegt, ist er auch sehr erfinderisch, und er weiß durch neu auftretende Charaktere, mannigfach erheiternde Situationen jene Einförmigkeit, an der Terenz leidet, glücklich zu vermeiden. Es sind nur seine Bearbeitungen, die uns entschieden zeigen, daß in der neueren Komödie der Griechen bereits die Anlagen zu allen jenen besondern Arten des Lustspiels enthalten waren, die in der romantischen Kunst völlig hervorgetreten sind.

Im Unterschiede von Plautus vermeidet Terenz in seinen Dramen das Derblustige, Possenhafte, und seinem Talente entspricht dagegen die sogenannte feinere, auch dem psychologischen Interesse Genüge thuende Komik. Daher fehlen denn aber auch seinen Schauspielen jene kühnen, keck lustigen Züge, an denen Plautus so reich ist, und es ist nicht mehr das volle, wirkliche Lachen, sondern ein eigentliches Lächeln, welches erweckt wird. Indem auch gewisse, dem Familienleben angehörige Situationen und Verhältnisse in allen Terenzischen Stücken wiederkehren, so

müssen wir durch dieselben an die uns Neueren so bekannte Prosa des bürgerlichen Drama erinnert werden. Wenigstens ist gewiß, daß diesem römischen Dramatiker die höhere Begeisterung mangelt, und daß er uns weder die wirkliche Macht der Leidenschaft, noch die tiefe Ironie zur Anschauung bringt. Entsagt man jedoch den Forderungen der eigentlichen Poesie, und begehrt nur die dramatische Darstellung des gewöhnlichen Lebens, so erscheint Terenz auch noch gegenwärtig in vieler Hinsicht musterhaft. Er hat in dem Kreise, auf den er sich beschränkt, genau beobachtet, und weiß das, was er absah, treu, bis auf die einzelnen Züge und Schattirungen wiederzugeben. Wie seine Charakterzeichnung und Seelenmalerei sehr gründlich und fein ist, so hat er auch eine ungemeine Sorgfalt auf das Motiviren verwendet. Daher werden alle diejenigen, die in der psychologischen Wahrheit die Basis der höheren poetischen Wahrheit, und eine Abwehr gegen die in unsern Tagen auf der Bühne so um sich greifende Willkür zu sehen glauben, dem Studium solcher Dramen, wie der Eunuch und die Adelphi sind, gern sich hingeben.

---

4. Das romantische Lustspiel.

Ungleich mehr als im Alterthume ist in der neueren, christlich-germanischen Welt die Individualität als solche, und das Verhältniß des Einzelnen zur Familie herausgestellt worden. Dort konnte der geistig-sittliche Gehalt, die Bedeutung des Menschen fast nur da draußen, in den öffentlichen Verhältnissen sich geltend machen, und es ist daher das Eigenthümlichste, Herrlichste der antiken Poesie nicht ohne ein inneres Verhältniß zu dem Staate. Indem dagegen in der neueren Zeit auch die Familienverhältnisse der Art sind, daß in ihnen das Tiefe, Wesentliche der Individualität sich offenbaren kann, so bedarf es hier nicht nothwendig des Anblicks des öffentlichen Lebens, um in die Regionen des idealen Geistes erhoben zu werden. Die Ursache dieser gänzlichen Umgestaltung der inneren und äußeren Verhältnisse ist vor Allem in der Religion zu suchen, die alle Elemente der Wirklichkeit durchdringend, ein neues geistiges Universum hervorgehen ließ. Das Christenthum, indem es die Freiheit aller Individuen verkündete, hob damit den Gegensatz der Freien und Unfreien, der Herren und Sklaven, wie er bisher fixirt war, für immer auf, und der Hintergrund, auf dem das öffentliche Leben sich erhebt, mußte nun ungleich heller und heiterer sich zeigen. Eben so blieb das weibliche Geschlecht, weil es das schwächere

war, nicht auch der unterdrückte Theil, vielmehr gewann es eine dem Alterthume gänzlich unbekannte Verehrung und Huldigung. Wie nun erst die Frau den ganzen Adel des Gemüths, den Zauber und die Anmuth der wirklich schönen Seele an den Tag legen konnte, so mußte auch die Geschlechtsliebe des Mannes eine Gestalt annehmen, die von der bisherigen Form der Leidenschaft sehr abwich. Es reinigte sich die Liebe um Vieles von dem roh sinnlichen Elemente, und mit der Leidenschaft, welche die Tiefe der Seele bewegte, gelangte zugleich das Edelste, Beste, was die Brust des Menschen überhaupt erfüllt, zur Offenbarung.

Es war nothwendig, daß solche Umwandelung des inneren und geselligen Lebens auf das neu sich bildende Lustspiel Einfluß ausübte. Dieses wurde an Inhalt reicher, in Betreff der Form großartiger und glänzender als die neuere Komödie der Griechen. Zunächst begegnet uns nun in den handelnden Charakteren eine größere Mannigfaltigkeit, wozu wesentlich beiträgt, daß das Eigenthümliche, so zu sagen, die Physiognomie der einzelnen Stände zum Vorschein kommt. Indem Landleute, Bürger, Soldaten, Gelehrte, Beamte aller Art, und die dem niedern und höhern Adel Angehörenden in dem Lustspiele auftreten, so muß mit der äußeren Bewegung auch ein schärferer Gegensatz, und mit demselben eine größere Spannung in das Drama kommen. Ungemein aber wird das innere poetische Leben des Lustspiels dadurch gesteigert, daß es dem Weibe nun möglich ist, die Holdseligkeit seines Gemüths hervortreten, und den seiner Naivetät und Anmuth inwohnenden Zauber spielen zu lassen. Alle Forderungen an Mannigfaltigkeit der Handlung scheinen befriedigt zu werden, wenn beide Geschlechter in ihren Interessen sich vielseitig mit einander berühren, so daß ein Kampf, in dem die Geschlechter, wie von einander abgestoßen, so auch wieder zu einander

hingezogen werden, sich bildet. Da nun aber auch die Frau ungleich mehr als der Mann zur Intrigue disponirt ist, so müssen vor Allem die weiblichen Charaktere dahin mitwirken, daß die Verwickelung gesponnen wird, und aus ihr jene tolle Verwirrung der Dinge hervorgeht. Es ist wenigstens gewiß, daß ohne weibliche Charaktere, ohne jenes Leben, welches sie über alle Momente der Handlung verbreiten, ein wesentlicher Theil des Schönen im romantischen Lustspiele gar nicht vorhanden sein könnte.

Der Hauptpunkt, um den es sich in den meisten Lustspielen handelt, ist die Liebe, und mit der Heirath, womit gleichsam die Prosa des Lebens sich einstellt, endet gewöhnlich die Komödie. Gewissermaßen daher hat das antike und das romantische Lustspiel denselben Inhalt; aber welch' ein Unterschied zeigt sich in der Art und Weise, wie dort und wie hier die Liebe behandelt wird. Auch da, wo in dem griechisch-römischen Lustspiele die Leidenschaft zu einem gewissen Ernste sich erhebt, behält dieselbe doch ein beschränktes, dürftiges Ansehen, vermag nicht den ganzen Menschen einzunehmen, nicht alle im Gemüthe schlummernden Kräfte zum Leben zu erwecken. Dies zeigt erst das romantische Lustspiel. Da in diesem auch die geselligen Verhältnisse gestatten, daß die Macht und das Spiel der Leidenschaft nach allen Richtungen hin sich ausbreitet, so muß selbst jene Sphäre, die bisher als das Gewöhnliche, Gemeine erschien, in die poetisch-ideale Welt sich umwandeln. Schon eine solche Behandlung der Liebe erhebt den Zuschauer nothwendig über jene Region, worin die neuere Komödie der Griechen spielt. Aber es wird in dem romantischen Lustspiele das individuelle Leben überhaupt mehr von seiner wesentlichen Seite, in seiner Beziehung zum Ganzen aufgefaßt. Indem nämlich der Dichter Laune und Willkür, worin der Charakter sich ergeht, nicht für sich nimmt, vielmehr

das scheinbar nur Zufällige in Verbindung bringt mit der innern Natur des Menschen selbst, so müssen Willkür und Nothwendigkeit, Charakter und Schicksal in einander fallen, und der Tiefsinn des Lebens auch in dem heitern Spiele zum Vorschein kommen. Aus diesem Grunde ist aber auch die Darstellung der Leidenschaft in dem ächten Lustspiele der Neuern nie Zweck an sich, sondern die Liebe gibt nur die Veranlassung, daß der Dichter das Geheimniß des Lebens vorführt, und jenen Vorhang, der in der gemeinen Welt das Innere der Dinge verhüllt, empor hebt.

Diese dem modernen Genius angehörige Weltansicht gestattet der Individualität des Dichters einen ungemein weiten Spielraum, und es ist daher auch die Komödie in mehreren von einander sehr abweichenden Formen ausgebildet worden. Wir sahen bereits oben *), daß es im Allgemeinen zwei Grundformen sind, die das Lustspiel annimmt. Es ist einmal die Welt überhaupt, die komisch behandelt wird, das andere Mal dagegen sind es mehr bestimmte Verhältnisse, einzelne Charaktere und Situationen, an denen der Dichter das Komische hervortreten läßt. Die alte und neuere Komödie der Griechen zeigt diesen Unterschied sehr bestimmt; aber auch in dem Lustspiele der christlich-germanischen Völker kann derselbe nicht völlig verwischt werden. Allerdings sind hier jene beiden Formen nicht in der Reinheit, wie dort, hervorgetreten. Indem der Geist, der die neuere Kunst beherrscht, weniger einfach, in Verbindung der Extreme ungleich kühner sich zeigt, so können hier auch die Unterschiede, Gegensätze nicht in der Einseitigkeit und Schärfe, wie dies im Alterthume stattfindet, hervortreten.

---

*) S. 144.

Versuchen wir nun die Hauptgestalten, die das neuere Lustspiel annahm, aufzufinden, so zeigen sich folgende. Die Wirklichkeit überhaupt ist es, die der Dichter komisch, und zwar im Geiste der christlichen Weltansicht, d. h. humoristisch darstellt. Solche welthumoristische Auffassung der Dinge macht es keineswegs unmöglich, daß zugleich den Forderungen des eigentlichen Drama, welches gründliche Entwickelung des Einzelnen und eine dem Ziele zueilende Handlung begehrt, Genüge gethan wird. Es ist wenigstens gewiß, daß Shakespeare in vielen seiner Lustspiele nicht minder das humoristische Interesse, als das eigentlich dramatische befriedigt. Es findet nun aber auch der Fall statt, daß der Dichter, der den Eingebungen des Humor sich ganz hingibt, die reine, strenge Form des Drama aufhebt. Dies wilde, hin und wieder bizarre Spiel mit den Dingen sehen wir vor Allem in Tieck's, eben so romantischen, wie dem Geiste der Aristophanischen Komödie verwandten Lustspiele. Weit häufiger jedoch als dieses Spiel mit der Welt überhaupt ist der Fall, daß der Dichter, dem der Aufschwung zum eigentlichen Humor mangelt, in der Art und Weise, wie die Charaktere mit einander in Berührung kommen, und die Handlung sich verwickelt, das Komische auffindet. Aber auch bei diesem Verfahren sind wieder zwei Arten des Lustspiels zu unterscheiden. Einmal nämlich beabsichtigt der Dichter durch die Intrigue die Handlung vielfach zu verschlingen, so daß bei deren Entwickelung und Auflösung eine ungemeine Schärfe poetischer Dialektik an den Tag kommt. In solchen Intriguen-Spielen zeigen sich die Spanier, besonders Moreto und Calderon, als die größten Meister. Das andere Mal dagegen ist es mehr das Individuelle, worauf der Dichter sein Auge richtet, und es ist ihm vor Allem daran gelegen, daß die Thorheit und Narrheit Einzelner in Lachen erweckenden Si=

tuationen und in lustigen Charakterzügen recht frappant zum Vorschein komme. Bei solchem Vorhaben muß das sogenannte Charakter-Lustspiel und die Posse, worin Moliere und Holberg ihre Meisterschaft bewährt haben, sich ausbilden.

A. Das humoristische Lustspiel.

Es ist entschieden der Standpunkt der Idee selbst, von dem aus hier das Leben in den mannigfaltigsten Beziehungen aufgefaßt, und Allem der universelle Charakter ertheilt wird. Zwar spielt die Handlung im Kreise des Familienlebens; aber das von der neuen Weltanschauung ausgehende Licht zeigt das Einzelne, Fürsichseiende im inneren Zusammenhange mit dem Absoluten, so daß nun auch in den geselligen Verhältnissen die Wahrheit, die dem Menschen inwohnt, hervortreten kann. Indem daher keine durch Willkür gesetzten Schranken das Spiel der Phantasie hemmen, vielmehr das Interesse des Individuellen mit dem der Idee sich völlig ausgleicht, so befinden wir uns durchweg in der freien, poetischen Welt.

α. Shakespeare.

Aehnlich dem Aristophanes verdeckt auch dieser Dichter in seinen Lustspielen das negative Moment nicht. Shakespeare zeigt vielfach, wie auch die ideale Natur, das höhere Wesen des Menschen leicht in den eiteln Schein übergeht, und in das Lächerliche sich verwandelt. Wir müssen

sehen, daß sowohl das Alberne, Absurde, als auch jene Aeußerungen, die auf Schwäche des Herzens hinweisen, Laune, Eigensinn und der dem wirklich Bösen nahe kommende Egoismus in die sittliche Welt eindringen, so daß diese in das verkehrte Leben sich auflöst. Zugleich aber begegnen wir in diesen Komödien unmittelbar dem Schönsten, Herrlichsten, was die Wirklichkeit darbietet. Jene Tiefe des Gemüths, jene überschwengliche Liebe, die erst in der neueren, christlich-romantischen Welt geoffenbart wurde, hat der Dichter auch mit der vergänglichen, nichtigen Scheinwelt zu verschmelzen gewußt. Daher ist es nie nur Thorheit, Narrheit oder der bloße Abfall des Menschen von seinem Urbilde, was das Shakespearesche Drama uns vorhält. Wie wir in demselben hin und wieder die Züge des eigentlich Bösen, mehr noch die der schwankenden Schwächlinge antreffen, so finden wir auch treue, zuverlässige Charaktere, die, als Repräsentanten sittlicher Wahrheit, das Gemüth immer erheben werden. Und so muß denn auch jene Schärfe, die der Aristophanischen Auffassung eigenthümlich ist, im romantischen Lustspiele sehr gemildert werden. Die kühne Ironie, der großartige Scherz der alten Komödie verschwindet auch hier nicht; aber die Weltverlachung ist bei weitem mehr in ein gemüthliches Lachen, welches die Versöhnung des Inneren mit der objectiven Welt verkündet, übergegangen. Indem daher das gemüthliche Leben, dessen Empfindungen und Gesinnungen im Fortschreiten des Drama selbst sich äußern, so würde hier ein besondrer, von der Handlung getrennter lyrischer Bestandtheil als ein überflüssiger Schmuck erscheinen müssen. Wie in Shakespeare's ernsten Dramen die Ergießungen und Reflexionen der handelnden Charaktere nicht selten an die Aussprüche des Chors der alten Tragödie erinnern, so ist auch jener hohe Jubel, der in den Chorliedern des Aristophanes rauscht, mit dem innern dra-

matischen Leben des Shakespeareschen Lustspiels unzertrennlich verbunden.

Was die Composition der einzelnen Shakespeareschen Lustspiele betrifft, so zeigt sich in dieser Hinsicht eine ungemeine Vielseitigkeit, und es ist hier am wenigsten ein bestimmtes System immer wiederkehrender Begriffe, welches zum Grunde liegt. Es sind jedoch zwei Hauptclassen, auf welche diese Shakespeareschen Komödien zurückgeführt werden dürfen. Der Dichter zeigt in der einen Form des Lustspiels, wie das Leben ganz auf der Oberfläche sich äußert, und in den heitern Schein sich auflöst, ohne daß jedoch beabsichtigt wird, das Spiel auch auf die Tiefe zu führen, oder das eigentliche Räthsel des Lebens zur Anschauung zu bringen. Zu dieser Classe gehören die lustigen Weiber, die Komödie der Irrungen, die beiden Veroneser, Ende gut, Alles gut und der Widerspenstigen Zähmung. Obschon daher diese Komödien unter den Shakespeareschen diejenigen sind, welche den Formen des Charakter- und Intrigue-Lustspiels am meisten sich nähern, so erheben sie sich doch über jene Sphäre, innerhalb der das gewöhnliche Lustspiel sich bewegt. Die ganze Weltansicht ist hier einmal eine solche, wie sie der universelle, nicht aber der einseitig moralische oder psychologische Standpunkt gewährt. Wir erinnern an der Widerspenstigen Zähmung, wo ein eigensinniges, ja überaus rohes, wildes Mädchen, durch die ihr gegenüber tretende Kraft und Entschlossenheit des Mannes wie umgewandelt wird, so daß die früher nicht zu beugende, trotzige Jungfrau später als ein sehr duldsames, dem Ehemanne ganz ergebenes Weib erscheint. Wie dieses Lustspiel einmal angelegt und ausgeführt ist, so muß mit dem poetischen Interesse zugleich auch das psychologische in dem Zuschauer befriedigt werden. Gleichwohl

aber ist der Widerspenstigen Zähmung kein Charakterstück im gewöhnlichen Sinne, vielmehr erhebt auch dieses Drama den Zuschauer durchweg in die freie, poetische Stimmung. Dies erreicht der Dichter einmal durch jenen kecken Scherz, jene Fülle von Witz, womit die einzelnen Theile des Drama wie überladen sind, dann aber auch dadurch, daß Käthchens Umwandelung nicht der alleinige Inhalt der Komödie ist. Indem die Bewerbung der drei um Bianka anhaltenden Freier und die sich entspinnenden Intriguen den andern Haupttheil des Drama bilden, so ist abgewehrt, daß in dem Zuschauer irgend ein besondres Interesse, welches dem rein dramatischen widerstreitet, aufkommt.

Einer andern Classe dagegen gehören diejenigen Lustspiele an, in denen der heitern Welt des Scheins, dem ganz in die Aeußerlichkeit aufgelösten Leben auch solche Gruppen gegenüber gestellt werden, an denen die Bedeutung des Lebens, der sogenannte Ernst unmittelbar hervortritt. Als Lustspiele dieser Classe nennen wir: Was ihr wollt, Liebes Leid und Lust, Wie es euch gefällt, Viel Lärmen um Nichts und Der Kaufmann von Venedig. Um das so eben Gesagte zu erläutern, erinnern wir an „Was ihr wollt". Die Charaktere, welche hier die eine Gruppe bilden, sind der Art, daß ihnen, nach der gewöhnlichen Auffassung, das Lächerliche keineswegs anhaftet, sie vielmehr den sogenannten idealen Charakteren nahe kommen. Wir meinen den in seiner Liebe für Olivia schwermüthig werdenden Herzog, die um den Tod des Bruders trauernde Gräfin Olivia selbst, und Viola, die auch in männlicher Verkleidung den Adel und die Anmuth des Weibes nicht verleugnet. Und diesen ernsten Charakteren gegenüber sehen wir in dem zum eitlen Geck gewordenen Pedanten Malvolio, in dem dem Trunke und der Rauferei ergebenen Junker Tobias von Rülp und in dem albernen, feigen

Christoph Bleichenwang die Repräsentanten des eigentlich Lächerlichen. Der Narr, welcher zwischen beiden Gruppen steht, und seinen Witz bald auf dieser, bald auf jener Seite leuchten läßt, aber auch sich selbst und die ganze Welt parodiren kann, ist eine der genialsten Schöpfungen im Reiche des Humors.

Es könnte beim ersten Anblick vielleicht scheinen, als ob dadurch, daß Shakespeare in diesen Lustspielen der lächerlichen Welt die sogenannte ideale gegenüber stellt, das rein komische Interesse geschwächt werde, und dieses dem eigentlichen Ernste weichen müsse. Aber obschon diese Lustspiele, sobald wir auf einzelne ihrer Bestandtheile blicken, Berührungen mit dem der Komödie entgegengesetzten Drama haben, so bleibt doch die Weltansicht selbst, aus der sie hervorgegangen sind, die wirklich komische. Das Leben wird durchweg von derjenigen Seite aufgefaßt, wo es seine Berechtigung zum heiteren Spiele geltend macht, und in solchem Spiele den eigentlichen Ernst zur Auflösung bringt. Der Ernst daher, der sich hier findet, ist nicht völlig entwickelt und tritt nur in so weit hervor, als auch die wahre Heiterkeit auf jene Tiefe, die dem Leben zum Grunde liegt, hinweist. Wenn demnach diesen Dramen solche ernste Bestandtheile fehlten, so würde auch der ihnen inwohnende Gehalt bei weitem geringer sein, und sie könnten nicht, wie dies gegenwärtig der Fall ist, die Wahrheit der wirklichen Welt offenbaren. Freilich wären die ernsten, idealisch gehaltenen Gruppen rein für sich, ohne alle innere Verbindung mit der lächerlichen Welt, so würden diese Dramen keine wirklichen Lustspiele sein. Ernst und Scherz, wenn gleich Einem Schauspiele angehörig, wären doch völlig von einander abgesondert, was, wo es eintritt, jedes Mal ein Zeichen nicht völlig künstlerischer Reife ist. Aber gerade eine solche Behandlung der Dinge widerstreitet dem Charakter Shak=

speare's, der ihm eigenthümlichen Ironie am entschiedensten. Dieses Dichters Kunst weiß die im Drama mit einander contrastirenden Gruppen auch wieder in innere Berührung zu bringen, so daß eben so sehr die scheinbar nur ernst gehaltenen Theile dem, was als entschieden lächerlich dasteht, ähnlich erscheinen müssen, als auch nicht minder die lächerliche Welt dem, was als Ernst gilt, sich verwandt zeigen muß. So müssen wir in dem schon angeführten: „Was ihr wollt," sehen, daß auch die der idealen Sphäre angehörige hochgestimmte Liebe leicht von dem einen Gegenstande auf den andern übergeht, ja durch Laune, Zufall und Ungefähr sich bestimmen läßt. Von wie geringer Dauer ist das Feuer der Leidenschaft, welches in dem schwermüthigen Herzoge für die Gräfin Olivia brannte, denn wie leicht wird es ihm, seiner bisherigen Neigung zu entsagen, und dagegen seinem verkleideten, als Mädchen nun erkannten Diener Cesario die Hand zu reichen. Ja wie muß die Leidenschaft der Gräfin, die sie für den vermeintlichen Cesario empfindet, ganz als das Spiel des Zufalls erscheinen. Und da nun Olivia, statt, wie sie glaubte, mit Cesario, mit Violen's Zwillingsbruder, den sie zum ersten Male sieht, die Vermälung vollzogen hat, wie bald ist auch ihre Ueberraschung verschwunden, und sie wegen des Geschehenen beruhigt. Daß in dieser Komödie dem armen Hofmeister Malvolio, der, um die Liebe der Gräfin zu gewinnen, sich die Kniegürtel kreuzweise bindet, gelbe Strümpfe anlegt und vornehm lächelt, arg mitgespielt wurde, dies kann nicht geleugnet werden. Wie aber ist es den durchgeprügelten, alten Junkern ergangen, wie den idealen Charakteren? Sind nicht auch die schwärmerische Gräfin und der melancholische Herzog in Betreff der Leidenschaft, die beider Inneres ganz einnahm, ungemein getäuscht worden? Ja hat mit diesen sogenannten ernsten Charakteren

nicht ein eigentlich komisches Schicksal sein Spiel treiben müssen?

Wie aber in den Shakespeareschen Lustspielen einer Seits gezeigt wird, daß die ideale Welt Berührungen mit dem Komischen hat, so ist anderer Seits die in frappanten, derben Zügen hervortretende lächerliche Welt hier nie eine solche, die völlig in dem Eiteln, Nichtigen aufgegangen wäre. In der Art und Weise, wie Shakespeare den höchsten Grad der Einfalt und Albernheit in Bauern, Schäfern, Handwerkern und alten Gerichtsdienern darstellt, ist derselbe nicht genug zu bewundern. Man möchte sagen, es werde in mehreren der durch ihn ins Leben geführten Rüpel und Tölpel ein solches Urbild der Dummheit aufgestellt, daß wir in den Individuen der gemeinen Wirklichkeit oft nur die treue Nachbildung des durch den Poeten in festen, unauslöschlichen Zügen dastehenden Urtypus zu sehen glauben. Und doch lassen diese Charaktere nicht den Eindruck der bloßen Dummheit, oder des nur gedrückten Lebens in uns zurück, denn das Wesen der menschlichen Natur ist auch in diesen Sonderlingen geblieben. Daß in den von uns als einfältig gescholtenen Individuen der sogenannte glückliche Einfall aufkommt, der mit höherer Divinationsgabe verbunden ist, dies wird in Shakespeares komischer Welt bei weitem mehr, als in der irgend eines andern Dichters zur Anschauung gebracht.

Da die Shakespearesche Weltansicht über die gewöhnliche Aufeinanderfolge der Dinge sich erhebt, und selbst das Kühnste in dem poetischen Scherze nicht scheut, so liegt es nahe, daß solch ein Humor auch das phantastische Element in sich aufnimmt. Dies sehen wir im Sommernachtstraum, im Sturm und im Wintermärchen. Wir müssen daher diese drei Lustspiele, obschon sie der von

uns genannten zweiten Classe angehören, doch wieder als eigenthümliche bezeichnen. Beim ersten Anblick dieser Komödien könnte es scheinen, als ob der Dichter uns der Wahrheit des wirklichen Bewußtseins ganz entrücken wollte. Das Magische der Traum- und Märchenwelt, und das derselben angehörige Schauerliche und Liebliche öffnet sich vor unsern Augen. Wie Elfen, Gnomen und einmal sogar ein Mittelwesen zwischen Dämon, Thier und Mensch mitspielen, so sind in dieser phantastischen Welt auch Zeiten und Völker seltsam in einander geworfen. Die Gestalten der nordischen Göttersage, Oberon, Titania und andere Elfen sind im Sommernachtstraum zusammen gebracht mit den Heroen der Hellenen, mit Theseus und der Königin der Amazonen, Hippolyta. Im Wintermärchen dagegen, wo so Vieles an das Hofleben der neuern Zeit erinnert, wo des Kaisers von Rußland und Julio Romano's Erwähnung geschieht, wird auch das Delphische Orakel befragt, und man fährt von Sicilien nach Böhmen, als ob dies ein vom Meere umgebenes Land wäre. Es sind jedoch keineswegs nur diese äußeren, auch dem sinnlichen Auge entgegen tretenden phantastischen Züge, die uns erinnern, daß wir der gemeinen Wahrheit, dem gewöhnlichen Gange der Dinge entrückt sind. Es zeigt sich die Aufhebung der natürlichen Causalität auch darin, daß es das Eingreifen mächtigerer, als nur menschlicher Wesen, und das Eintreten solcher Umstände, die an das Wunder erinnern, sein muß, was bewirkt, daß aus der vorhandenen Willkür Harmonie hervorgeht. Wenn das „Wintermärchen", trotz der Uebereilung, womit Leontes handelt, heiter schließt, so ist dieser glückliche Ausgang allein dem Eingreifen des von Außen kommenden Geschicks beizumessen. Eben so ist es „im Sturme" Zauberei, vermöge welcher Prospero das Ganze

beherrscht, und die Pläne und Unternehmungen der Bösen vereitelt.

Wenn gleich die komische Welt im märchenartigen Gewande hier spielt, so bleibt doch in dieser phantastischen Einkleidung immer das Wesen des Menschen selbst, wie derselbe in allen seinen Entwickelungsstufen und unter allen Verhältnissen sich zeigt, der Inhalt der Dichtung. Die geheimsten Triebfedern des Handelns, das Spiel gemeiner und edler Leidenschaften, und die Willkür, die bald als Schwäche, bald als eigentliche Bosheit sich äußert, werden völlig entschleiert. So ist es ein zwar seltsames, jedoch nicht dissonirendes Gefühl, was als der Totaleindruck des phantastischen Spiels in uns zurück bleibt. Wir erkennen in demselben einer Seits die wirkliche Welt, die in allen Zeiten sich gleich bleibende Natur des Menschen wieder, und anderer Seits sind in dieser poetischen Welt Züge, die der uns umgebenden Wirklichkeit nicht entnommen sind, ja mit derselben im Widerspruche sich befinden. Aber weit entfernt, daß dies dem Wirklichen nicht angehörige Element als ein fremdes, störendes Wesen uns erscheine, zeigt es sich vielmehr jenen Ahnungen und Träumen, von denen unser Gemüth einmal nicht lassen kann, innig verbunden. Durch die Kunst des Dichters lösen sich die Gegensätze völlig auf, und wir gewinnen eine Anschauung, in der das Mythische und das Wirkliche, das so gerne geglaubte Wunder und die Wahrheit des gewöhnlichen Lebens zu Einem harmonischen Ganzen sich verschmelzen.

Unter den phantastischen Lustspielen Shakespeare's ist der Sommernachtstraum das lieblichste, anmuthigste, und von komischer Heiterkeit wunderbar durchdrungen. Um nun eine noch bestimmtere Anschauung des phantastischen Lustspiels zu gewinnen, ist es zweckmäßig, daß wir

in den Inhalt und die Bedeutung des Sommernachtstraums tiefer eingehen.

Der Dichter führt uns nach Athen, an den Hof des Theseus, der mit Sehnsucht den Ablauf des vierten Tages erwartet, um dann mit Hippolyta, der Fürstin der Amazonen, sich zu vermählen. Egeus klagt bei dem Theseus, daß Lysander durch Einschmeichelungen das Herz seiner Tochter Hermia gewonnen habe, und diese deshalb dem Demetrius, den er selbst zum Eidam erkoren, die Hand zu geben sich weigere. Theseus droht nun, daß, wofern Hermia binnen vier Tagen dem Willen des Vaters sich nicht fügen werde, sie — nach dem in Athen geltenden Gesetze — entweder sterben, oder im Kloster auf immer allem männlichen Umgange entsagen solle. Lysander und Hermia, um dem Zwange dieses Gesetzes zu entgehen, beschließen daher, über die nahe Gränze zu fliehen und jenseit derselben bei einer Muhme sich zu vermählen. Ein Platz in dem Walde vor Athen wird als der Ort bestimmt, an dem die beiden Liebenden in der morgenden Nacht zusammen treffen wollen. Beide theilen ihr Vorhaben der Helena, Hermiens Freundin, mit. Diese, mit der früher Demetrius, der nun um Hermia wirbt, sich verlobt hatte, liebt denselben noch immer leidenschaftlich, und verräth ihm daher auch, was ihr über die beabsichtigte Flucht des Lysander und der Hermia anvertraut war. Und so eilen nicht nur diese Beiden, sondern auch Demetrius und Helena in der morgenden Nacht nach jener im Walde bestimmten Stelle. Demetrius thut dies, weil er dort die Hermia zu finden glaubt, Helena aber, weil sie daselbst dem von ihr so heiß geliebten Demetrius nahe sein darf.

Oberon, der ebenfalls um diese Zeit mit seinen Elfen in jenem Walde sich aufhält, hat Mitleid mit der schönen, unglücklichen Helena, und gibt daher dem Elfen Droll

den Auftrag, vermittelst eines Zauberkrautes den schlafenden Demetrius dahin zu bringen, daß dieser beim Erwachen mit heftiger Liebe für die gegenwärtig von ihm verstoßene Helena erfüllt sei. Aber Droll, durch die Athenertracht, die beide Jünglinge tragen, irre geführt, verwechselt den Demetrius mit dem Lysander, so daß dieser, der, als er aufwacht, Helena erblicken muß, die in seiner Nähe schlummernde Hermia verläßt, und dagegen in ungestümer Leidenschaft die vor ihm fliehende Helena verfolgt. Oberon, der bald erkennt, daß Droll nicht, wie beachsichtigt wurde, einen Ungetreuen der von ihm Verstoßenen wieder zugeführt, vielmehr zwei treu verbundene Herzen getrennt hat, bewirkt durch den beigebrachten Zauber, daß nun auch Demetrius von der heftigsten Liebe zur Helena befallen wird. Wie beide Athener bisher für Hermia schwärmten, so bewerben sie sich gegenwärtig, aber in noch gesteigerten Affecten, um Helenens Hand. Diese sieht in der plötzlich gegen sie ausbrechenden Leidenschaft beider Männer nur Verhöhnung, und wendet sich mit aller Gereiztheit weiblicher Eifersucht und des gekränkten Selbstgefühls gegen Hermia, als ob diese es gewesen, die ihre beiden Buhlen zum verhöhnenden Spotte gegen die Freundin angetrieben habe. Hermia, die an dem veränderten Betragen des Lysander irre wird, und in den Reden der Helena auch darüber, daß sie selbst an Körper die kleinere sei, einen Tadel zu hören glaubt, gibt gleichfalls den Gefühlen weiblicher Gereiztheit ganz sich hin. Wenn die Weiber nur in Worten dem gekränkten Gefühle Luft machen, so erreicht dagegen in den Männern die Wuth der Eifersucht eine solche Höhe, daß sie mit dem entblößten Degen einander anfallen wollen. Indem jedoch Droll durch Nachahmung falscher Stimmen Beide täuscht, wehrt er ab, daß sie wirklich zusammen treffen. Nachdem bald darauf die Männer und die

Frauen ermüdet dem Schlafe in die Arme gesunken sind, so wird Lysander, während er schlummert, durch Droll vom Zauber, der ihn an Helena fesselt, befreit. Daher fühlt dieser beim Erwachen mit Hermia wieder sich verbunden; aber auch Demetrius, in dem der Zauber fortwirkt, kehrt in Treue zu der schon früher ihm verlobten Helena zurück. Da nun Demetrius allen Ansprüchen auf Hermiens Hand gern entsagt, so gibt auch deren Vater, wozu selbst Theseus ihn auffordert, den Wünschen der Liebenden nach. Es wird beschlossen, noch an diesem Tage mit des Herzogs Heirath zugleich die der beiden anderen Brautpaare zu feiern, so daß das Lustspiel mit der Vermählung dreier glücklich gewordener Brautpaare endet.

Was mit diesen Liebenden sich ereignet ist jedoch nicht der alleinige Inhalt des Lustspiels, sondern auch die Welt der Elfen und Feen wird uns hier aufgeschlossen, und wir gewinnen eine Anschauung des Zwistes, der zwischen dem Könige Oberon und seiner Gemahlin Titania ausgebrochen ist. Die Eifersucht des Herrschers der Elfen ist nämlich durch einen Sterblichen, einen Inderknaben, den Titania nach dem Tode seiner Mutter zu sich genommen, geweckt worden. Da Titania diesen Knaben dem Gefolge ihres Gemahls zu übergeben sich weigerte, so leben die beiden Beherrscher des Elfenreichs schon lange von einander getrennt, und es muß die bevorstehende Hochzeitfeier des Theseus und der Hippolyta die Veranlassung geben, daß Oberon und Titania im Walde vor Athen zusammen treffen. Auch gegenwärtig verharrt Titania in ihrem Eigensinne, und überläßt ihrem Gemahl den Edelknaben, den er von Neuem begehrt, nicht. Nun wird Droll vom Oberon abgesendet, die Blume Lieb' im Müssiggange zu holen, deren Saft, sobald derselbe die Wimpern des Schlafenden berührt, den Zauber ausübt, daß der Erwachte mit ungestümer Leiden=

schaft zu jedem lebendigen Wesen, welches den Blicken zuerst sich zeigt, befallen wird. Nachdem Oberon den Saft jener Blume über die Augenlieder der schlummernden Elfenkönigin hat träufeln lassen, so veranstaltet Drolls Muthwille, daß dem Weber Zettel, dem ungesalzensten jener Handwerker, die, um ein Festspiel zur Hochzeitsfeier des Theseus einzuüben, auch in dem Walde vor Athen sich aufhalten, ein dickhaariger Eselskopf anwächst. Obschon die handfesten Cameraden selbst den so schmachvoll verwandelten Zettel wie ein Scheusal fliehen, so fühlt doch die Königin der Elfen, in der der ihr beigebrachte Zauber wirkt, durch die überwältigende Leidenschaft zu jenem fratzenartigen Wesen sich hingezogen. Sie kost mit dem plumpen Gesellen ungemein zärtlich, und läßt ihn, als ob er das feinste Männlein wäre, durch die ätherischen Geister Bohnenblüthe, Senfsamen, Motte und Spinnweb bedient werden. Da Titania's Gemüth in dieser Leidenschaft ganz aufgeht und ihre Sinne wie betäubt sind, so gelingt es dem Oberon nun leicht, den Gegenstand seiner Eifersucht, jenen indischen Knaben zu gewinnen. Aber nun regt sich auch des Elfen-Königs Mitleid für Titania, und er löst ihr, sobald sie in den Schlaf gesunken ist, den sie bindenden Zauber. Durch Oberon aus dem Schlummer geweckt, wundert sich die Königin der Elfen nicht wenig darüber, daß im Traume, wie sie meint, eine so scheußliche Mißgestalt ihr Herz habe umstricken können. Aber obschon Titania den behaarten Zettel nicht ohne Grausen noch ein Mal in ihrer Nähe erblicken muß, so verschwindet doch bald alles Gewölk, welches ihre und ihres Gatten Seele bisher umdunkelte, gänzlich. Oberon und Titania sind in Liebe vereint, und erfreuen sich wieder gemeinschaftlich des Spiels an den Festen unsterblicher, seliger Geister.

Wenn der Dichter in den Partien der Elfen das

Aetherartige und die Anmuth des romantischen Spiels in allem Zauber hervortreten läßt, so müssen dagegen Zettel und die anderen Handwerker, die zur Hochzeitsfeier des Theseus die rührende Tragödie Pyramus und Thisbe einstudiren, die Aufhebung alles Ernstes in ungemein lächerlichen, burlesken Zügen uns vorführen. Es kann in der That der Contrast zwischen der ätherischen Liebe, der die Königin der Elfen huldigt, und den Forderungen und Bedürfnissen des physischen Lebens nicht mehr zur Anschauung gebracht werden, als dies in jener Situation stattfindet, wo Titania den Zettel mit seinem behaarten Kopfe liebkost. Obschon diesem zärtlichen Esel das Streicheln durch die ätherischen Elfen behagt, so müssen es doch vor Allem Erbsen und Heu sein, wonach er Verlangen empfindet. Zum Glück für seine Cameraden und die bevorstehende Aufführung des Pyramus und der Thisbe verliert jedoch Zettel den ihn so kenntlich machenden Ueberwuchs am Kopfe bald wieder. Er kehrt entzaubert zu den erfreuten Handwerkern zurück, und diese bringen die Tragödie beim Hochzeitsfeste des Herzogs wirklich zur Aufführung.

Wie Shakespeare in den meisten seiner Compositionen, sowohl in den ernsten, als auch in den komischen, es liebt, der Handlung durch einander gegenüber stehende Gruppen reiche Mannigfaltigkeit zu ertheilen, so sind auch in dem Sommernachtstraume mehrere Ereignisse zu Einer Handlung verbunden worden. Und es ist nicht minder die Schönheit der einzelnen Theile zu bewundern, als die Kunst, womit der Dichter die so verschiedenartigen Elemente in reine Harmonie übergehen läßt. Die Hochzeitsfeier des Theseus und der Hippolyta ist nur der äußere Anhalt, so zu sagen die Staffage an welche sich die zu entfaltenden Gruppen anreihen. Es sind aber, wie leicht zu erkennen ist, drei solcher Gruppen, die sich hier in einander

schlingen, und in dieser Verbindung das Ganze zur Ausführung bringen. Der eine Theil des Lustspiels zeigt uns was den beiden Paaren, Lysander und Hermia, Demetrius und Helena begegnet, bevor sie mit einander copulirt werden. Der andere Theil aber spielt ganz in der Feenwelt, und läßt uns sehen, wie der Zwist, der den Oberon und die Titania von einander trennt, zur Harmonie sich auflöst. Noch einen dritten Theil des Lustspiels bilden die Handwerker, welche auf eine scenische Darstellung sich vorbereiten, und auch bei der Hochzeitsfeier des Theseus die Tragödie Pyramus und Thisbe vortrefflich executiren.

Allegorie im gewöhnlichen Sinne ist da vorhanden, wo das Dargestellte als solches keine Geltung hat, wo vielmehr das erscheinende Moment auf einen allgemeinen Begriff, der nicht wirklich verkörpert ist, nur hinweist. In diesem Sinne ist der Sommernachtstraum, in dem das Dargestellte auch dasjenige ist, als was es erscheint, keine Allegorie; aber in einem höhern Sinne, insofern nämlich hier alles Einzelne in unmittelbare Beziehung zur Idee des Lebens überhaupt gebracht wird, darf dieses Drama eine allegorische Dichtung genannt werden. Was wir hier sehen ist das Leben, insofern es der Macht der Liebe unterworfen ist, und die Liebe, die ganz nach ihrer Laune den durch sie wie blind gewordenen Menschen beherrscht. Die Art und Weise, wie die Leidenschaft plötzlich, ohne daß ein innerer, die Vernunft befriedigender Zusammenhang nachgewiesen werden könnte, diese Individuen mit einander verbindet, jene, die vereint waren, von einander trennt, erinnert an die Traumwelt, in der recht auffallend die Willkür das sich völlig Widersprechende verbindet. Wenn wir träumen, ist das Bewußtsein zwar an sich da, aber es ist hier kein wirkliches Beisichsein vorhanden, so daß in solchem Zustande,

bei völliger Lossagung von der logischen und zeitlichen Causalität, die Vorstellungen chaotisch in einander wogen, und dem Ich die ihm angehörige Wahrheit völlig verloren geht. Durch diese Aufhebung des wirklichen Bewußtseins berührt sich die Traumwelt mit dem Wahnsinne, der sich darin äußert, daß das Individuum bei scheinbar wachem Bewußtsein die vagen, unwillkürlich die Seele beschleichenden Vorstellungen von den wahren Gedanken nicht zu unterscheiden vermag. Anderer Seits jedoch hat die Traumwelt, in der die Einbildungskraft über die gemeine Erfahrung sich erhebt, und aus sich selbst einen Himmel und eine Hölle hervorruft, auch wieder mit den Schöpfungen der Poesie Berührungen. Ja die Magie des Traums zeigt, daß selbst in denjenigen, die während des wachen Bewußtseins der poetisch-idealen Welt entfremdet sind, unbewußt eine Kraft sich äußert, die mit der der Genialität manches Analoge hat. Also das Leben überhaupt, insofern es durch die Liebe beherrscht wird, und diese den Menschen in die sonderbarsten, für unmöglich gehaltenen Situationen versetzt, glaubt der Dichter einmal wie einen Traum betrachten zu dürfen. Aber es gibt heitre und schwere Träume, und so kann auch das wirkliche Leben selbst bald mehr an Träume dieser, bald mehr an Träume jener Art erinnern. Hier ist ein solcher Traum gemeint, wie er am natürlichsten während der Sommernacht, in deren Magie das Nächtlich-Schauerliche zugleich das Heitre, Liebliche geworden ist, aus dem Innern des Menschen hervorgeht.

An den beiden liebenden Paaren, Lysander und Hermia, Demetrius und Helena, sehen wir einmal, wie die Liebe das ganze Individuum einnimmt, aber zugleich erkennen wir auch, wie Eigensinn und Laune es sind, welche in der das Innerste des Menschen bewegenden Leidenschaft ihr

Spiel treiben. Ja die Willkür geht hier so weit, daß der Moment nahe ist, wo die in toller Leidenschaft auf einander eindringenden Nebenbuhler einer dem andern das Leben nehmen wollen. Was da rettet, es möglich macht, daß Alles an die Sphäre des heitern Scheins gebannt bleibt, und hier zur Auflösung kommt, ist das, was in der Sprache des gewöhnlichen Lebens Zufall genannt wird. Dies äußere Moment, welches mehr, als wir dies oft selbst wissen, Einfluß auf das Leben ausübt, spielt hier der Dichter in eine höhere Ordnung hinüber, die durch Oberon und dessen Elfen repräsentirt wird. Freilich erscheint diese höhere Ordnung, dies in der Komödie waltende Schicksal, als ein neckendes Spiel, und es ist dem hier einmal waltenden Geiste ganz gemäß, daß es die eigentliche Zauberei ist, wodurch die Willkür und Verwirrung zunächst noch größer werden, dann aber zur Auflösung kommen muß.

Daß der Dichter hier, wo er durch das, was mit den Liebenden vorgeht, uns an einen Sommernachtstraum erinnert, auch die Elfen mitspielen läßt, ist überaus sinnig, und allein durch diese Einführung war jene wunderbare Anmuth und jener frische Duft, der über alle Theile des Gedichts sich ergossen hat, zu gewinnen. Immerhin möge der nüchterne Verstand aussagen, daß diese Elfen nur traumartige Gebilde, oder bloße Fictionen der Einbildungskraft sind. Soll das Magische, was für den mit Phantasie begabten Menschen der vom Monde beleuchteten Sommernacht inwohnt, und was in den Spielen der Liebe selbst, in deren Neckereien, Launen und Täuschungen sich äußert, auch in dem Reiche der Poesie uns wieder begegnen, so scheinen auch solche Gestalten, wie jene Elfen dasein zu müssen. Es ist wenigstens gewiß, daß in diesen ätherischen, jedoch keineswegs nebelartigen Wesen die leisesten, geheimsten Ahnungen des Innern verkörpert werden. Fehlte

daher diese Feenwelt der Shakespeareschen Dichtung, so würde dieselbe zwar nicht in die Prosa des gemeinen Lebens zurücksinken, aber wesentliche Schönheiten, wodurch die zartesten Seiten des Innern berührt werden, wären verschwunden. Allerdings mußten diese Elfen, sollten sie nicht zu bloßen Figuren werden, sollten auch sie wirkliches Interesse erwecken, obschon ungleich feiner und zarter als die Menschen geformt, doch diesen und dem, was der Sterblichen Seele empfindet, und dieselbe zum Handeln bestimmt, verwandt erscheinen. Und so sehen wir denn, wie auch in der Feenwelt zwischen den beiden Gatten, Oberon und Titania, ein Zwiespalt ausgebrochen ist, der auf die ganze äußere Natur nachtheilig einwirkt. Zeigt sich auf der einen Seite Eifersucht als die Ursache des Streits, so sind es auf der andern Eigensinn und Laune, welche der Eifersucht mit Hartnäckigkeit und Trotz entgegen treten. Ja es müssen auch hier Zauberkräfte einwirken, und es muß vermöge derselben die Leidenschaft der Titania auf die fratzenartigste Gestalt fallen, bevor die Aussöhnung zwischen den beiden Beherrschern des Elfenreichs zu Stande kommen kann. Da nun das, was in der Feenwelt vorgeht dem was jenen beiden liebenden Paaren in der Menschenwelt begegnet sehr verwandt ist, so gelang es dem Dichter um so mehr, jeden dieser beiden Theile des Lustspiels mit dem andern zu einem Ganzen zu verbinden. Oberon und Titania, indem sie bei der Hochzeitfeier der drei zu vermählenden Paare den Segen spenden, wirken dazu mit, daß die Handlung zum vollen Abschlusse kommt, und eine namenlose Heiterkeit, in der alle Trübung des Gemüths wie in einem rosenfarbigen Traume zerrinnt, sich des Zuschauers bemächtigt.

Es könnte beim ersten Anblicke scheinen, als ob durch das Auftreten jener Handwerker das feine Gewebe, woraus diese phantastische Komödie gesponnen ist, mit einem

Male zerrissen, und jene poetische, ätherische Welt durch die Rohheit des gemeinen Lebens zerstört würde. Die wahre Begeisterung vermochte jedoch auch hier das, was in dem unmittelbaren Leben selbst als das starre, spröde Element entgegen tritt, der gemeinen Sphäre zu entnehmen, und es dem Reiche reiner Schatten, oder dem idealen Spiele zu gewinnen. Indem unser Dichter in den prosaisch-tölpelhaften Handwerkern das künstlerische Interesse sich regen läßt, hat er dadurch Gelegenheit erhalten auch die in so hohem Grade absurde, lächerliche Welt mit der wunderlieblichsten Poesie zu verschmelzen. Daß es übrigens die Tragödie Pyramus und Thisbe ist, die durch jene handfesten, plumpen Gesellen zur Aufführung kommt, ist keinesweges zufällig. Der Inhalt dieser Tragödie ist ebenfalls die Liebe, und da auch hier, was an Lysanders und Hermiens Verhältniß erinnert, von Seiten der Eltern der Vereinigung der Liebenden Hindernisse entgegen treten, so geben auch diese, wie jene, beim Mondenlichte auf dem Felde sich ein Stelldichein. In Folge des Zufalls getäuscht, und zur Uebereilung verleitet, müssen Pyramus und Thisbe höchst kläglich im Selbstmorde enden. Aber das Mißgeschick dieser beiden Liebenden löst sich durch die Art und Weise, wie Zettel und seine Cameraden die Tragödie darstellen, wieder in Scherz auf. Indem die Kunst jener Handwerker dafür sorgt, daß überhaupt Alles, was im Leben als tragisch gilt, in die komische Welt hinüber gespielt wird, so erscheint auch das Intermezzo als ein dem Ganzen angehöriges Moment, welches in jener reinen Harmonie, die hier tönt, völlig sich auflöst.

β. Tieck.

Wenn das humoristische Lustspiel des großen Shakespeare, was Inhalt und Form betrifft, in der Geschichte der Poesie wie vollendet dasteht, so ist dagegen die phantastische Komödie, die Tieck begründete, der Art, daß sie zwar gleichfalls eine seltene Menge poetische Kräfte entfaltet, jedoch das ihrem inneren Leben völlig entsprechende Organ noch nicht gewonnen hat. Wie Tieck einer Seits im würdigsten Sinne Romantiker ist, so ist er anderer Seits in seiner Weltbetrachtung auch dem Aristophanes verwandt, und steht demselben entschieden näher, als irgend ein anderer der neuen Komiker. Auch Tieck, der es liebt die Dinge bis zur äußersten Spitze der Negativität hervortreten zu lassen, versetzt den Zuschauer, ohne denselben darauf vorzubereiten, in eine verkehrte, tolle Welt. Indem es dem deutschen Dichter vor Allem um die Vorführung der Weltthorheit in frappanten, grotesken Zügen zu thun ist, so wird, in ähnlicher Weise wie im Aristophanischen Lustspiele, diesem Streben das Interesse für die Handlung selbst und für jene Komik, die unmittelbar aus der Intrigue hervorgeht, untergeordnet.

Wenige Lustspieldichter sind in dem Grade frei von Vorurtheilen, und vermögen in solcher Unbefangenheit mit allen Erscheinungen des Lebens ihr Spiel zu treiben, wie Tieck. Ihm kann am wenigsten der Vorwurf gemacht werden, daß eine gewisse Beschränktheit des Verstandes dem Fluge der Begeisterung und Ironie Abbruch thue. Obschon besonders die Prosa des Lebens, das diesem angehörige Philisterthum und die gemeine Aufklärung, es ist, die geneckt und angegriffen wird, so ist doch des Dichters Polemik der Art, daß seinem Blicke zugleich diejenigen

Thorheiten und Verirrungen, die denen der Prosa entgegengesetzt sind, sich zeigen. Auch den Antipoden jener Spießbürger, den Phantasten, die den leeren Idealen nachgehen, wird derb mitgespielt, und müssen ebenfalls als solche erscheinen, die in der komischen Welt sich das Bürgerrecht erworben haben. Bei dieser Freiheit des Gemüths ist Vielseitigkeit und Universalität in des Dichters Humor auch da vorhanden, wo er sich dessen nicht völlig bewußt wird, was Inhalt der eigenen Begeisterung ist. Mögen daher immerhin bestimmte literarische Erscheinungen, und diese oder jene Verirrungen auf dem Theater Veranlassung zu dem Scherze, der in der Komödie getrieben wird, gegeben haben: dies äußere Moment hindert hier nicht, daß der Gesichtspunkt des Poeten sich erweitert, und die ganze Darstellung den allgemeinen, idealen Charakter gewinnt. Selbst da, wo Tiecks Laune muthwillig genug ist, literarisch bekannte Individuen in sein komisches Theater aufzunehmen, weiß er, nach dem Vorbilde des Aristophanischen Sokrates, diese Sonderlinge so zu portraitiren, daß in denselben der komische Typus überhaupt wieder erkannt wird. Wie diese Komik die Thorheit in allen Gestalten belachen kann, so ist auch des Dichters Blick scharf genug, den Narren die individuellsten, geheimsten Züge abzulauschen, und dieselben in den feinsten Schattirungen wiederzugeben. Ja selbst das mimische Leben, so weit dasselbe ohne wirklich scenische Darstellung sich vorführen läßt, glauben wir in den so bestimmt ausgeprägten Physiognomien mancher komischen Gestalten zu erblicken. Auch muß an diesem Humor gerühmt werden, daß nie oder äußerst selten Verstimmung oder Bitterkeit gegen einzelne Erscheinungen des Lebens sich äußert. Es wird in dieser Hinsicht hier die Schärfe durch Gutmüthigkeit, durch ein gewisses Behagen, womit der Dichter selbst auf die von

ihm geschaffene Welt blickt, sehr gemildert. Auch hierin unterscheidet sich die Tiecksche Komik ungemein vortheilhaft von dem polemischen Lustspiel des Grafen von Platen, der eigentlich gehässig, und mit der Absicht zu vernichten gegen die von ihm Angegriffenen auftritt.

Durch diesen Humor, der über die ganze Welt lacht, keck das Unterste nach oben kehrt, und doch wieder nicht feindlich den einzelnen Erscheinungen gegenüber tritt, ist Tieck mit den größten Komikern aller Zeiten verbunden. Könnte er mit derselben Kraft, womit er die Extreme der Thorheit und Narrheit zur Anschauung bringt, auch die Wahrheit der wirklichen Welt oder die Idee offenbaren, so würde seine Komik in ähnlicher Vollendung, wie die des Cervantes oder Shakespeare dastehen. Es beruht nun aber einmal in Tiecks ganzer Weltansicht, daß das negative Moment oder die Ironie vorherrscht, und diese nicht zuläßt, daß die Wirklichkeit in ihrer vollen Schönheit und ganzen Bedeutung sich aufschließt. Wollte man jedoch das eben Gesagte dahin deuten, als ob der deutsche Lustspieldichter überhaupt die positiven Momente des Lebens nicht zur Anschauung brächte, so würde man ihm entschieden Unrecht thun. Tiecks Ironie ist die des wirklich begeisterten Dichters, und er kann daher nicht negativ im gewöhnlichen Sinne sich zeigen, nicht das erscheinende Leben, insofern es von dem substantiellen Inhalte getrennt ist, vorführen. Daher begegnen wir einer Seits in Tiecks komischer Welt immer auch den Offenbarungen des Reinmenschlichen, dem eigentlich Schönen, andrer Seits ist aber auch wieder anzuerkennen, daß diese idealen Momente, wie sie auftauchen, so auch bald hier wieder verschwinden, und daß das so viele geistige Kräfte entbindende Spiel nicht selten in dem Nichtigen sich auflöst. Dieses Verfahren unterscheidet den Tieckschen Humor von dem des Cervantes und

des Shakespeare. Hier nämlich kommt das negative Moment in der Idee völlig zur Auflösung, während dagegen der deutsche Dichter es liebt, die mit der bunten Maske angethane Narrenwelt in den Vordergrund des Lebens zu stellen. Daher kann denn auch der Tieck'sche Humor im Allgemeinen nicht jenes wohlthuende, beseligende Gefühl erwecken, welches die vollendete Kunst der beiden genannten Dichter in uns zurückläßt. Spuren des Dämonischen, die hin und wieder in Tiecks Dichtungen sich zeigen, verhindern, daß die reine Heiterkeit über alle Theile des Ganzen sich verbreitet. Es finden sich im Zerbino, im Däumchen und im Fortunat Situationen, von denen man sagen möchte, daß sie mehr dem witzigen, dämonischen Lachspiele als dem eigentlichen Lustspiele angehören. Daß der Dichter selbst bisweilen ein Bewußtsein davon hatte, daß seine Narrenwelt zu ihrer Ergänzung anderer, entgegengesetzter Bestandtheile bedürfe, zeigt entschieden die ganze Anlage des Zerbino. Hier wird dem wilden, tollen Spiele ein liebliches, idyllisches Drama beigesellt, welches mit der Komödie selbst gar nicht in Verbindung ist. Eben so sind in „der verkehrten Welt" der Prolog, der Epilog und die Symphonien Ergießungen zarter, poetischer Wehmuth, welche darthun, daß dem subjectiven Gefühle des Dichters das witzig-humoristische Spiel als solches nicht genügt. Anders jedoch als mit den übrigen Lustspielen Tiecks verhält es sich mit dem „Kaiser Octavianus", in welchem Ernst und Scherz nicht als die zu keiner Vermittelung gelangenden Gegensätze schroff einander gegenüber stehen. Wenn wir hier von der fratzenhaft-häßlichen Gestalt des Narren Hornvilla absehen, so ist der Humor von allen störenden, dem Erguß reiner Freude hinderlichen Elementen gereinigt. Wie der Geist hoher, romantischer Poesie das ganze Gedicht durchdringt, so ist die komische Lust

der Art, daß sie zuweilen in eine Heiterkeit, in welcher der volle Jubel der Seele widertönt, übergeht.

Ein Humor, der das Komische nicht aus den im Laufe der Handlung zu entwickelnden Gegensätzen allmälig hervorgehen läßt, sondern den Zuschauer sogleich in eine toll-komische Welt versetzt, muß seinem innersten Leben nach zum Phantastischen sich hinneigen. Und so sehen wir denn auch, daß Tieck gerne der Legende oder des Märchens sich bedient, damit auf solchem Grunde die Gestalten der wirklichen Welt sich erheben. In der Verbindung dieser so verschiedenartigen Bestandtheile ist der deutsche Komiker wie Wenige glücklich. Das reine Märchen, die diesem angehörige naiv-kindliche Anschauungsweise bleibt erhalten, und doch drängt sich das phantastische Element nicht so sehr in den Vordergrund, daß durch dasselbe, wie man fast erwarten sollte, die Wahrheit des wirklichen Lebens verdunkelt und das Interesse an dem Spiele der Leidenschaft geschwächt wird. Da es einmal in dem Wesen des Tieckschen Humors begründet ist, daß er die Formen, in denen das wirkliche Leben sich abschließt, erweitert, so ist es nicht auffallend, wenn auch da, wo nicht die Sage oder das Märchen die Grundlage der Dichtung abgibt, phantastische Züge eingestreut werden. Daß z. B. im Zerbino plötzlich das völlig ausgetrocknete Holz der Tische, Stühle &c. den geistig ebenfalls ausgetrockneten Nestor anreden und den platten Naturalismus preisen muß, ist ungemein ergötzlich, und ein solcher Scherz erinnert an die Kühnheit der alten Komödie.

Je mehr man nun aber bei dem tiefern Eingehen in Tiecks humoristische Schöpfungen sich davon überzeugt, daß hier eine Fülle poetischer Kräfte, wie bei wenigen Lustspieldichtern, hervortritt, um so mehr muß man beklagen, daß dieser Komiker es verschmähte, den Forderungen des eigentlichen Drama Genüge zu thun. In der That schien kein

Andrer, so wie Tieck berufen zu sein, dem deutschen Volke ein wirklich komisches Theater, welches bis auf den heutigen Tag immer noch fehlt, zu begründen. Wenn aber die Tieckschen Komödien auf der Bühne nicht zur Aufführung kamen, so ist dieses keinesweges nur der Willkür der Menge, oder nur dem Mangel an Sinn für den eigentlichen Humor beizumessen, sondern der Grund davon beruht mit in der Composition dieser Lustspiele selbst. Einer Seits ist gern einzuräumen, daß „der gestiefelte Kater", „die verkehrte Welt" und auch „Zerbino" mit sicherem Kunstverstande entworfen und ausgeführt wurden, aber anderer Seits ist auch einzugestehen, daß die ganze Anlage dieser Gedichte der Art ist, daß für die Handlung als solche und für das, was die Charaktere beabsichtigen, kein eigentliches Interesse erweckt wird. Indem der Dichter den Eingebungen seiner humoristischen Laune ganz sich überläßt und die bis zur äußersten Spitze erhobene Narrheit in den ergötzlichsten Situationen zur Anschauung bringt, gibt er das eigentliche Drama, welches Spannung auf den Fortgang der Handlung voraussetzt, auf. Aus diesem Grunde sind in den genannten Stücken auch die einzelnen Scenen oft ungemein locker an einander gereiht, und man könnte einzelne Scenen aus einer dieser Komödien in eine der andern aufnehmen, ohne daß dies den Leser stören oder nur überraschen würde. Auch die Schönheiten des in poetischer Hinsicht so bedeutenden „Kaiser Octavianus" sind nicht die des eigentlichen Schauspiels, vielmehr ist es die Legende als solche, die der Dichter hier in Scene gesetzt hat. Daher darf nicht nur das lyrische Element in ungemeiner Breite sich auslassen, sondern es muß hin und wieder die personificirte Romanze selbst sein, die erzählt, was den von der Bühne abgetretenen Charakteren bis zu dem Zeitpunkte, wo sie wieder erscheinen, begegnet ist.

Unstreitig ist unter Tiecks in Scene gesetzten Dichtungen Fortunat nicht nur an Witz und Laune die reichste, sondern auch diejenige, welche das Interesse des Drama am meisten befriedigt. Es ist hier wieder die mit phantastischen Zügen verwebte Sage, welche die Unterlage der Dichtung bildet, aber dies phantastische Element thut der psychologischen Wahrheit keinen Abbruch, vielmehr wird recht auffallend gezeigt, wie es der Charakter selbst ist, der durch das eigene Handeln das Schicksal, worin er verstrickt wird, auch herbeigeführt hat. An den beiden Söhnen des Fortunat, an Ampedo und Andalosia, sehen wir, daß der Mensch, wenn Geschenke, die seine kühnsten Erwartungen übertragen, ihm von dem Glücke überreicht werden, solche Güter nicht zu bewahren vermag. Und zwar sind es zwei verschiedene Wege, auf denen der Mensch, wenn er sie wandelt, des Glücks verlustig geht. Einmal, dies zeigt Andalosia, ist es Leichtsinn, jugendlicher Uebermuth und Mangel an Weltverstand, wodurch derjenige, der auf der Höhe des Glücks steht, sich selbst das Verderben bereitet. Das andere Mal dagegen, dies zeigt Ampedo, werden für den trägen, schwermüthigen Geist die Güter der Fortuna todte Schätze, ja sie veranlassen, daß die allein in Folge der Thätigkeit frisch bleibende Seele ermattet, und dem frühzeitigen Tode entgegengeführt wird.

Sinnvoll eröffnet ein Prolog das Drama und weist auf die Bedeutung des aufzuführenden Spiels hin. Daß die auf einer Kugel schwebende Fortuna und in ihrem Gefolge der plumpe Knirps Zufall vor Gericht gegen ihre Ankläger sich so glänzend rechtfertigen, und dann doch wieder solche Scherze treiben, wie sie allein den der Fabelwelt angehörenden Wesen gestattet sind: dies schon offenbart den Geist des ächten, kühnen Humors. In dem, was dem Fortunat selbst begegnet, sehen wir in recht grellen, frappanten

Gestalten, welchem Wechsel das Glück der einzelnen Individuen unterworfen ist. Es geben diese launenvollen Spiele des Schicksals mit dem Fortunat die Veranlassung, daß der Dichter die Willkür, die im Weltleben herrscht, und die bald als Niederträchtigkeit, bald als Verblendung sich äußert, ohne alle Schonung aufdeckt. Der Egoismus der Menge, die in kriechender Schmeichelei dem Glücklichen sich hingibt, dagegen mit herzloser, verachtender Kälte von dem Unglücklichen sich abwendet, wird mit einer Wahrheit dargestellt, die nur Entsetzen erwecken müßte, wenn nicht die Kunst hier dem an sich Dämonischen das humoristische Gewand angethan hätte. Was die Forderungen an das eigentliche Drama betrifft, so ist schon an dem ersten Theile des Fortunat zu rühmen, daß hier keine zu sehr sich ausdehnende Breite des Einzelnen ermüdet, im Gegentheile die Scenen rasch in einander greifen, und die Erwartung auf das Kommende immer in dem Zuschauer rege bleibt. Indem Fortunat weniger freilich durch eigene Thätigkeit das Schicksal selbst herbeiführt, als es ihm vielmehr von Außen entgegentritt, so ist hier, nach dem vom Dichter angelegten Plane, das eigentliche Drama noch nicht vorhanden. Die Art und Weise, wie Fortunat aus dem Hause des Grafen entfernt wird, wie er mit der Fortuna in Berührung kommt, und sowohl aus dem Gefängnisse des Grafen des Waldes, als auch aus den unterirdischen Räumen am Fegfeuer des heiligen Patricius sich rettet, muß uns an jene Ereignisse, die das epische Gedicht erzählt, erinnern.

Erst im zweiten Theile des Fortunat sehen wir statt des in Scene gesetzten Romans das wirkliche Schauspiel. Da der leidenschaftliche Andalosia im jugendlichen Uebermuthe sich keck mit der Welt in Kampf einläßt, so muß sein ganzes Verhalten ungleich mehr als das bescheidene Wesen des Fortunat das dramatische Interesse in dem Zu=

schauer erwecken. Bei Andalosiens Conflicte mit dem Hofe entbindet der Dichter die ganze Fülle seines Witzes, um die Dürftigkeit und Leere des durch den äußern Glanz so täuschenden Hoflebens zu entschleiern. Der des Lebens müde Lord Herbert, der stotternde, brutale Theodor, der König, der die Kunst, vermittelst chemischen Processes Gold zu machen, erfinden will, und die Prinzessin, die wenigstens Anfangs nur dem Geize ergeben und keiner edlern Leidenschaft zugänglich ist, sind Gestalten, die obschon sie in den heitern, humoristischen Farben spielen, die Negativität des Hoflebens fast dämonisch dem Zuschauer vorführen.

Wenn schon früher die ungemeine Schärfe, womit hier Alles gezeichnet ist, und die rasche Aufeinanderfolge der Scenen Bewunderung erwecken, so wird doch sowohl das humoristische Interesse, als auch die Spannung auf den Fortgang des Drama mit dem dritten Acte um Vieles gesteigert. Es muß nun der Zauber, der da bewirkt, daß denen, die einen durch äußere Schönheit anlockenden Apfel verzehren, plötzlich zwei hohe Hörner aus der Stirne empor wachsen, ein ungemein verwirrendes Spiel treiben. Nicht nur die beiden Verlobten, der Erzschlingel Dieterich und der brutale Theodor, werden mit diesem neuen Geweihe geschmückt, sondern, was ein größeres Wunder ist, auch die Prinzessin wird durch das Anwachsen solcher Hörner zum wirklichen Ungeheuer. Des Meisters im Humor würdig sind auch die Rathschläge der bei dem Könige versammelten Doctoren der Medicin. Obschon diese das Uebel der Prinzessin nicht zu heilen wissen, so sind sie doch geschickt genug, mit dem Scheine des Scharfsinns und tiefsinniger Naturphilosophie den größten Unsinn vorzutragen. Noch weiter verbreitet sich das bizarre Spiel des wilden Humors während des vierten Actes, wo der Haarkräusler Flint eine

bei Hofe einzuführende Frisur erfindet, die durch falsche Locken und turbanartige Toppees die Verunstaltung des Hauptes der Prinzessin verhüllen soll. Wie Flint, unterstützt durch den Hofschneider, in der Barbirstube die eigene Frau mit der neuen Tracht ausstaffirt, und dann dieselbe als Normaldame auf dem Markte aufstellt, dies erinnert uns an die Ausgelassenheit der Aristophanischen Komödie. Auch auf dem Hofballe, wo sämmtliche hohe Gäste die neue Tracht angelegt haben, und diese als der Gipfel der Kunst, als das reine, die Nacktheit der antiken Kunst weit überragende Ideal gepriesen wird, werden wir bis zu jenen Regionen geführt, wo die Ueberfülle des Lächerlichen die Seele zu überwältigen droht.

Der fünfte Act, wo das bizarre Lachspiel in dem eigentlichen Trauerspiele sich aufhebt, muß freilich den Zuschauer, der einen andern Ausgang erwartet hat, sehr überraschen. Gleichwohl ist der Dichter selbst wegen dieses Wagnisses zu rechtfertigen. Die Welt, die uns bisher gezeigt wurde, erweckte keinesweges in uns die heitre, gemüthliche Stimmung. Obschon Alles humoristisch aufgefaßt ist, so ist es doch entschieden das negative, ganz in Willkür aufgelöste Leben, welches uns vorgeführt wird. Wie konnte es mehr zur Anschauung gebracht werden, daß diese Welt in ihrem bunten, tollen Spiele die eitele, die nichtige ist, als dadurch, daß am Schlusse des Drama das Schicksal in wahrhaft tragischer Gestalt auftritt? Uebrigens ist auch, wie bereits bemerkt wurde, der Charakter der Brüder und ihr Verhältniß zur Welt der Art, daß auf die Möglichkeit eines frühzeitigen, gewaltsamen Todes beider der Zuschauer vorbereitet wird. Besonders ist es Andalosiens Unbesonnenheit und Uebermuth, wodurch in heimtückischen Menschen, wie Theodor und Limosin sind,

Eifersucht und Neid, die zuletzt in teuflische Habgier und Rachsucht übergehen, geweckt wird.

Gewiß gehört Tiecks Fortunat durch tief eindringenden poetischen Witz und drastische Kraft zu den merkwürdigsten Dichtungen der neueren Zeit, und es ist dieselbe von der bisherigen Kritik viel zu wenig berücksichtigt worden. Wenn vom Standpunkte der speculativen Aesthetik aus geurtheilt wird, daß auch in diesem Drama nicht sowohl die Idee wirklich zur Anschauung gebracht, als vielmehr die Auflösung der negativ gewordenen Welt gezeigt werde, so ist dies gern einzuräumen. Es ist aber diese poetische Dialektik selbst mit einer Schärfe und Kraft hier ausgeübt worden, die nicht genug zu bewundern ist. Indem der Dichter, und zwar künstlerisch berechtigt, die scheinbar komische Verwickelung in die tragische Katastrophe umschlagen läßt, werden die bisherigen Formen des Schauspiels aufgehoben, und die Aussicht auf ein ganz neues Drama, dessen völlige Entwickelung einem spätern, geistesverwandten Talente vorbehalten bleibt, ist eröffnet.

B. Das Intriguen-Lustspiel.

Wie in der alten Welt nach jenem großartigen Scherze, den die Aristophanische Komödie trieb, auch das minderkühne Spiel der sogenannten neueren Komödie hervortritt, so erhält sich auch das romantische Lustspiel nicht auf jener Höhe, von der aus über das Thun und Treiben der ganzen Welt gelacht wird. Indem nicht wenige Meister den kühnen, phantastischen Scherz aufgaben, waren sie dage-

gen vor Allem bemüht, die Handlung selbst kunstgemäß zu entfalten, so daß in deren Verwickelung und Auflösung das Komische sich zeigen muß. Ein solches Lustspiel, obschon es nicht durch die Schwingen des eigentlichen Humors gehoben ist, wird gleichwohl wahrhaft poetisch werden, wenn der Dichter die Gegensätze, ohne welche die Handlung nicht fortschreiten kann, in der Idee aufzuheben vermag. In dieser Kunst poetischer Dialektik bewährt sich recht eigentlich die Meisterschaft des Lustspieldichters, und es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß neuere, besonders spanische Dramatiker, darin den Dichtern der alten Welt überlegen sind. Inwiefern auch die gesellige Bildung und das ganze Familienleben der christlich-germanischen Völker wesentlich dazu beiträgt, daß dasjenige Drama, welches den Inhalt aus dieser Sphäre nimmt, freier und vielseitiger als dies im Alterthume möglich war, sich entwickelte, ist bereits oben *) nachgewiesen.

Obschon es gewiß ist, daß das vollendete Lustspiel in gleicher Weise den Forderungen an Handlung und an Charakterwahrheit Genüge thut, so wird doch in den meisten Fällen die ausübende Praxis selbst bald mehr nach dieser, bald mehr nach jener Richtung sich hinneigen. Einige Meister werden auf die Verwickelung und Auflösung des Knotens die meiste Kunst verwenden, während dagegen andere den Accent auf den Charakter als solchen legen, diesen augenscheinlich zum Mittelpunkt des Drama machen. Ist es dort das bunte, Alles verwirrende Spiel der Intrigue, welches das Hauptinteresse erweckt, so sind es dagegen hier die frappant-lächerlichen Züge der Charaktere, welche die Einbildungskraft und das Auge des Zuschauers ungemein in Thätigkeit setzen. Wenn nun einmal das scherzhafte

---

*) S. S. 198—201.

Drama als Intriguen- und Charakterstück sich gesondert hat, so stehen wir nicht an, jenem, in dem mehr als in diesem die Totalität des Lebens zum Vorscheine kommt, den Vorzug zu geben. Das Intriguen-Lustspiel aber wird sehr an poetischem Werth gewinnen, wenn der Dichter der bunt sich verschlingenden Handlung auch das allgemeine oder ideale Gepräge aufdrückt. Hiermit jedoch wollen wir am wenigsten aussagen, daß der Lustspieldichter die dem eigenen Zeitalter angehörigen Sitten, und die dasselbe bestimmenden Motive von sich abweisen, und an deren Stelle das leer Allgemeine oder Abstracte zeigen solle. Im Gegentheile wird nur dann, wenn der Poet das, was in der eigenen Gegenwart liegt, aufgenommen, und dadurch dem Ganzen die Farbe des Individuellen, selbst des Localen ertheilt hat, das Lustspiel seiner Bestimmung, ein treues Bild der Wirklichkeit zu sein, entsprechen. Jedoch widerstreitet ein solches Eingehen in das Individuelle und in die Wahrheit des Besonderen den höheren idealen Interessen keinesweges. Wir behaupten daher, die Handlung gewinne dadurch an Bedeutung, daß sie in dem Besonderen zugleich die wesentliche, zu allen Zeiten wiederkehrende Natur des Menschen offenbar macht. Ohne diesen idealen Charakter erlangt zu haben, wird der augenblicklich vielleicht erheiternde Scherz der Komödie doch nur die Oberfläche berühren, und es bleibt gewiß, daß in diesem Falle nicht die Wahrheit des wirklichen Lebens, die mehr als die einzelne, vorübergehende Erscheinung aussagt, wiedergegeben wird.

Das Intriguenlustspiel gewann die höchste Vollendung durch die spanischen Dichter, besonders durch Moreto und Calderon. Ein Drama jenes Dichters: „Trotz wider Trotz" (**El desden con el desden**) lebt unter dem Namen „Donna Diana" seit mehreren Jahren auch auf der

deutschen Bühne, und es ist dieses Lustspiel entschieden eins der vortrefflichsten, die jemals zur Aufführung gekommen sind *). Der Dichter zeigt hier, wie ein der Anlage nach edles, aber durch Philosophie verbildetes, stolzes und von entschiedenem Widerwillen gegen die Ehe erfülltes Weib im Fortgange der Handlung der allgemeinen Macht der Natur erliegt, und dem Manne, der ihren Stolz überwunden hat, als Gemahlin sich hingibt. Daß die Prinzessin Donna Diana dahin gebracht werde, dies betreiben vermittelst der Intrigue der Prinz Carlos und dessen ihm beistehender Diener Polilla. Jener, in dem gerade das spröde, stolze Betragen der Prinzessin die heftigste Leidenschaft erwecken muß, weiß sich so zu stellen, als ob er ihr mit gleichem Stolze und gleicher Kälte gegenüber trete. Donna Diana, der bisher von allen Prinzen mit einem Enthusiasmus, der der Schwärmerei sich nähert, gehuldigt ward, wird durch das Betragen des Carlos Anfangs stutzig und aufmerksam gemacht. Da aber dieser der von ihm übernommenen Rolle treu bleibt, so bemüht sich Donna Diana durch feine Coquetterie Liebe zu erwecken, freilich allein in der Absicht, um mit Stolz und Hohn über den Gefangenen zu triumphiren. In einer solchen, ihm gestellten Falle hat sich Carlos auch bereits verstrickt. Durch

*) Die deutsche Bearbeitung, die von dem in Wien verstorbenen Theatersecretair Schreyvogel (C. A. West) herrührt, hat allerdings das Verdienst, daß sie das spanische Drama so weit den Bedürfnissen des deutschen Theaters accommodirte, daß „Donna Diana" ein Lieblingsstück der Menge werden konnte. Jedoch auf dem rein ästhetischen Standpunkte ist die Westsche Bearbeitung nicht von dem Vorwurfe willkürlicher Aenderungen frei zu sprechen. Um so größerer Dank daher gebührt dem Herrn Dohrn, der im zweiten Theile der „spanischen Dramen" eine eben so treue, wie auch in poetischer Hinsicht gelungene Uebersetzung des Originals gegeben hat.

die Verstellung der Fürstin, worin der Prinz wirkliche Empfindung zu sehen meint, getäuscht, bekennt derselbe der Donna Diana seine Liebe. Diese aber weit entfernt, wirkliche Zärtlichkeit für den sich verrathenden Prinzen zu empfinden, erhebt sich mit kaltem Stolz über ihn. Carlos jedoch, der nach der Uebereilung sogleich die Geistesgegenwart wieder gewinnt, erklärt nun, daß die so einsichtsvolle Prinzessin ihn nicht werde glauben machen, daß sie die Maske, die er nicht ohne ihre Einwilligung angelegt habe, mit Wahrheit, mit dem Ernst der Leidenschaft hätte verwechseln können. Diese überraschende Wendung kränkt Donna Dianens Stolz auf das Tiefste, und das Streben den trotzigen Sinn des Carlos zu überwältigen, nimmt in ihr die Gestalt der eigentlichen Leidenschaft an *). Aber der Prinz spielt auch ferner, freilich nicht ohne den heftigsten Kampf mit sich selbst, die übernommene Rolle vortrefflich, so daß er auch da, als die Prinzessin durch den Zauber ihres Gesangs ihn zu fesseln sucht, wie gleichgültig erscheinen kann. Dies Mißlingen dessen, was sie beabsichtigt, regt in Donna Diana das gekränkte Gefühl noch immer mehr auf, und es sind die Affecte des Unwillens, des Zornes und der Rache, in denen die innerlich verborgene Liebe allmälig sich verräth. Donna Diana, um die Eifersucht im Carlos zu erwecken, sagt ihm, daß sie, die

---

*) Diana.

Muß mir so etwas begegnen!
War ich denn so von Verstand,
Diese Blöße mir zu geben?
Von dem Feuer bittrer Scham
Fühl' ich meine Seele glühen,
Und ich fürchte, daß er's ahnt:
Diesen Mann verliebt zu machen
Setz' ich meine Seele dran!

nicht länger dem Willen ihres Volks widerstreben wolle, entschlossen sei, sich zu vermählen, und zwar sei es der Prinz von Bearne, den sie zum Gemahl gewählt habe. Carlos, obschon er durch seinen Diener Polilla weiß, was die Prinzessin mit diesen Worten beabsichtigt, wird gleichwohl beim Hören derselben in dem Grade von seinem Gefühle übermannt, daß er sich entfärbt. Jedoch faßt er sich augenblicklich wieder, und erklärt der Donna Diana, welche seine plötzliche Entfärbung wahrgenommen hat, daß er über die Sympathie, die zwischen ihnen beiden stattfinde, sich verwundern müsse, denn auch er wäre seit jenem Tage, da die Prinzessin jenen Entschluß gefaßt habe, geneigt, sich zu verbinden, und es sei die liebenswürdige Cintia, der er seine Hand reichen werde. Diese Worte versetzen die Prinzessin in eigentlichen Schrecken, und die nun auch in ihr erwachende Eifersucht hilft mit, daß die Liebe, freilich nicht ohne Begleitung schmerzlicher Gefühle, in aller ihrer Macht sich äußert. In der bald erfolgenden Zusammenkunft mit Cintia sehen wir Donna Diana in leidenschaftlicher Bewegung mit Stolz, Rache und den edleren Gefühlen der Entsagung kämpfen; aber der überwältigende Schmerz bleibt als Grundgefühl zurück, und ist der Art, daß in dem Lustspiele der Ton des tiefern Ernstes angeschlagen wird. Der momentane Zustand Donna Dianens erinnert aber auch nur an die allgemeine Möglichkeit, daß wir zur Region des Tragischen hingeführt werden können. Wirklich werden wir der Welt des heitern Scheins nicht entrückt, und das Drama ist derjenigen Auflösung nahe, welche allein dem Lustspiele angehört. Um nämlich Donna Diana dahin zu bringen, daß sie sich erkläre, hat Carlos dem Prinzen von Bearne die Nachricht mitgetheilt, daß die Prinzessin ihn zum Gatten erkoren habe. Eben hat Bearne sowohl dies, als auch des Carlos Vorhaben, sich mit Cintia zu

vermählen, dem Vater der Prinzessin gemeldet, da erscheint diese selbst, jedoch nur von Polilla und Carlos bemerkt, im Hintergrunde der Bühne. Nun erinnert Polilla den Carlos, daß der Moment dasei, wo der Prinz, wenn er das Spiel, welches für ihn von so glücklichem Erfolg gewesen, gewinnen wolle, zu anderen Karten, als bisher, greifen müsse. Carlos äußert daher gegen Dianens Vater, daß er, wenn gleich Cintia's Besitz ihn glücklich machen könne, doch die Entscheidung der Prinzessin Diana, deren Trotz er bewundre, und deren Wille ihm als Gebot gelte, anheimstelle. Diese, die nun aus dem Hintergrunde hervortritt, fragt den Vater, ob es ihm gleich genehm sein werde, welchen der drei anwesenden Prinzen sie sich zum Gemahle erwähle. Nachdem sowohl der Vater Donna Dianen das Recht zu wählen gerne eingeräumt, als auch die Prinzen selbst es ausgesprochen haben, daß, wenn die Wahl auf Einen von ihnen gefallen wäre, dadurch die Anderen sich nicht gekränkt fühlen könnten, so erklärt die Prinzessin, daß sie demjenigen ihre Hand reiche, der es meisterlich verstanden habe, den Trotz mit Trotz zu bekämpfen.

In diesem Lustspiele wird ein unübertreffliches Seelengemälde aufgestellt, aber das scenische Spiel ist zugleich ein eigentliches Drama, dessen Schönheit auf der nur idealen Bühne, oder beim bloßen Vorlesen nicht zur völligen Erscheinung kommt. Die Gemüthsbewegungen, ihre Wechsel und die Uebergänge des einen Affects in den andern treten hier auch ganz nach Außen hervor, so daß sie dem sinnlichen Auge sichtbar werden. Zugleich ist die vermittelst der Intrigue sich entspinnende Verwickelung der Art, daß mit ihr auch die Handlung selbst fortschreitet, und in dem Zuschauer immer auch die Spannung auf das Kommende rege bleibt. Wie die Anlage des ganzen Drama

einen ungemein geübten und gründlichen Kunstverstand beurkundet, so verräth die Ausführung den begeisterten Poeten, der dem Dargestellten Bedeutung für das Gemüth zu geben und selbst die Tiefen des Innern milde zu berühren weiß. Obschon die Handlung unter fürstlichen Personen am Hofe vorgeht, so ist doch die Hofsitte hier kein die Entfaltung des freien, poetischen Lebens störendes Moment. Denn Leidenschaft, Laune und Witz, so weit das sceenische Spiel dies fordert, entbinden sich völlig, und es ist allein das Reinmenschliche, welches innerhalb dieser geselligen Formen uns gezeigt wird. Entsprechend dem innern Verhalten der beiden Hauptcharaktere erklingt in diesem Drama ein gewisser feierlicher Ton; aber die poetische Dialektik, die hier Alles in Bewegung setzt, bewirkt, daß gerade das, was für eigentlichen Ernst sich ausgeben will, vor unseren Augen in die heitre, komische Welt sich auflösen muß.

Berühmter noch als Moreto ist unter den spanischen Dichtern Calderon geworden. Seinen Dramen, sowohl den ernsten, als auch den komischen, liegt ein System allgemeiner Begriffe, wie Tapferkeit, Ehre, Liebe, Religion ꝛc. zum Grunde, so daß die Behandlung ungemein abhängig von dem einmal dastehenden Typus ist. Bei solchem Verfahren muß etwas Abstractes und Conventionelles, was wenigstens dem volksthümlichen Charakter deutscher Poesie widerstreitet, im Calderonschen Schauspiele durchweg uns entgegen treten. Da nämlich in dem Typus, der zum Grunde liegt, Alles schon fertig ist, so entsteht für die Tragödie der Nachtheil, daß die in der Handlung zu entfaltende Idee in ihrer ganzen Tiefe, nach den vielseitigsten Richtungen hin, nicht offenbar werden kann. Die Weltansicht, die hier sich abspiegelt, ist zu leicht gewonnen, und erinnert zu sehr an die Allegorie im gewöhnlichen Sinne,

als daß, wie im Sophokles oder Shakespeare, das innerste Wesen der Wirklichkeit auch völlig, ganz rein erscheinen könnte. Ja, was entschieden „die Andacht zum Kreuze" zeigt, es kann die im Drama mit einseitiger Begeisterung verherrlichte Idee diejenige Gestalt annehmen, in der die Wahrheit zugleich als Unwahrheit erscheint.

Weniger nachtheilig dagegen wirkt die dem Calderon eigenthümliche Weltansicht und die von ihm zu beobachtende conventionelle Sitte auf das Lustspiel zurück. Dieses, besonders als Intriguenspiel, bewegt sich in einer ungleich beschränkteren Sphäre als die Tragödie, und es kann dasselbe, auch wenn es das Conventionelle aufnimmt, seine Aufgabe sehr befriedigend lösen. Man darf sogar behaupten, daß, wie Calderon, als wirklich dramatischer Dichter, von dem Typischen Gebrauch zu machen weiß, dies, nach einer Richtung hin, dem feinen Lustspiele Gewinn bringe. Daß nämlich das Triviale oder Gemeine störend eingreife, so daß wir der idealen Sphäre völlig entrückt werden, ist dann, wenn das Drama an jene allgemeinen Begriffe, wie Ehre, Liebe, Treue &c. gebunden ist, nicht wohl möglich. Ein gewisser feierlicher Ton erklingt daher auch im Calderonschen Lustspiele, und der Anblick wahrer, mit Inhalt erfüllter Leidenschaft muß uns über das Alltägliche, Gewöhnliche erheben.

Freilich wird auch der Mangel an Vielseitigkeit und an individuellem Leben fühlbar, und es beruht vor Allem in der Art und Weise, wie der Begriff der Ehre hier auftritt, daß das Calderonsche Lustspiel eine gewisse Einförmigkeit an sich trägt. Einen Vater oder einen Bruder, welche die Ehre der Tochter oder Schwester bewachen, und gegen deren Galan, der noch nicht zum Gemahl sich erklärt hat, feindlich sich zeigen, finden wir in den meisten Lustspielen. Ebenfalls erscheinen immer eifersüchtige Lieb=

haber, die um die Gunst einer Dame sich bewarben, und ihre Rivalen, mögen diese dies wirklich sein oder nur so scheinen, zum Zweikampfe herausfordern. Daher hört man in den Komödien Calderons sehr oft das Geklirre der Degen. Häufig wird das Duell in Folge glücklicher Umstände unterbrochen, nicht selten jedoch erliegt auch der eine der beiden Cavaliere. In diesem Falle ist der Verwandte oder Freund des Getödteten verpflichtet, an dem Mörder Rache zu nehmen, welche Verpflichtung dann seltsame Widersprüche im Innern herbeiführen kann. Derjenige nämlich, dem es obliegt die Rache zu vollziehen, hat ein gewisses Verhältniß zu demjenigen, der gestraft werden soll, so daß jener in diesem nicht minder den Feind verfolgen, als auch den Freund beschützen muß. Ueberhaupt werden die Gegensätze, die der abstracte Begriff der Ehre in dem Bewußtsein hervorruft, hier mit einer so scharfen und spitzfindigen Kunst der Rede erörtert, daß wir hin und wieder in der Komödie an die Schule der Sophisten erinnert werden. Es ist jedoch nicht zu vergessen, daß mit dem Bewußtsein der Ehre zugleich etwas ungemein Nobles, was ein Zug ächt ritterlicher Gesinnung ist, in so vielen männlichen Charakteren Calderons sich äußert. Ein solcher Anblick muß dem Gefühle des Zuschauers wohlthun, und es contrastirt diese adelige Gesinnung nicht wenig mit jener Erbärmlichkeit und Nichtswürdigkeit, die in den Charakteren des gewöhnlichen Lustspiels so sehr uns anwidert.

Auch auf die Darstellung der weiblichen Charaktere übte der conventionelle Begriff der Ehre sehr vielen Einfluß aus; aber man muß gestehen, daß dies mit dazu beitrug, daß an den einzelnen Frauen eigenthümliche Züge, die sie von anderen unterscheiden, nicht genug sichtbar sind. Obschon sowohl die Väter, als auch die Brüder mit pedanti-

scher Aengstlichkeit Sorge tragen, daß die unverheiratheten Damen auch den Schein dessen vermeiden, was ihrem Rufe Gefahr bringen könnte, so ist doch das wirkliche Verhalten dieser Damen mit dem Scheine, der sie umgibt, nicht selten im grellsten Contrast. Denn wenn in ihnen, was sich leicht ereignet, die Leidenschaft erwacht, so geben sie sich derselben auch ganz hin. In Schleier gehüllt, und dadurch dem Auge der sie bewachenden Väter und Brüder entzogen, suchen sie jene Cavaliere, die ihre Gunst gewonnen haben, auf öffentlichen Plätzen auf, und wandern dann mit den Lieblingen durch die Straßen der Stadt. Ja die Damen besuchen die Günstlinge nicht nur in deren Wohnungen, sondern wagen es auch, wenn jenen Gefahr droht, sie in ihren eigenen Zimmern, hinter geheimen Thüren zu verbergen. Die Verstellung und die List, die in solchen Fällen der Leidenschaft zu Gebote steht, ist ungemein groß, so daß die den Weibern eigenthümliche Anlage zur Intrigue nirgends mehr als hier ausgebildet erscheint.

Es ist in diesem Drama allein die Dienerschaft, und unter derselben besonders die lustige Person (Gracioso), der es der Dichter überläßt, die Parodie des Ernstes auszuüben. Der Lustigmacher bietet nun auch Alles auf, um den einzelnen Lagen und Situationen, welche vorgeführt werden, die lächerlichen Seiten abzugewinnen. Die Witzspiele, die der Narr besonders gegen seinen Herrn und die Zofe, der er den Hof macht, vorbringt, verrathen Ausgelassenheit, und die conventionelle Sitte legt dann dem Ergehen des freisten Scherzes keine Fesseln an. Freilich gewinnt der Grazioso den universellen Standpunkt, und mit demselben die Parodie der Welt gewöhnlich nicht. Sein Scherz verbreitet sich weit mehr über einzelne Verhältnisse der Wirklichkeit, als daß, wie dies die humoristischen Nar=

ren Shakespeare's thun, die Nichtigkeit des endlichen Lebens überhaupt verlacht würde.

Jedoch, abgesehen von dem eigentlichen Lustigmacher, den auch die spanische Tragödie kennt, fehlt der unmittelbare Anblick des Lächerlichen der Calderonschen Komödie. Die hier in den Vordergrund tretenden Charaktere sind vornehme Adelige, deren ganzes Verhalten durch den Begriff der Ehre bestimmt wird, und die daher, wie Calderon die Dinge einmal betrachtet, in dem lächerlichen Lichte nicht gesehen werden dürfen. Aus diesem Grunde darf hier das Lächerliche nicht in objectiver Gestalt, wie es der an dem Gegenstande wahrzunehmende Contrast ist, gesucht werden. Das Komische nimmt hier vor Allem die ideale Thätigkeit in Anspruch, und ist mit dem Interesse an dem Fortschreiten des Drama selbst unzertrennlich verbunden. Indem im Laufe des Stücks verschiedene Pläne, die auf dieser, und auf jener Seite ausgeführt werden sollen, als Gegensätze an einander stoßen, bildet sich eine Verwickelung, die allmälig eine Verwirrung aller Verhältnisse herbeiführt, und die uns aus dem Ernst in die heitre Welt des Scheins versetzt. Daher verwendet denn Calderon in seinen Lustspielen die größte Kunst auf die Verwickelung als solche, die theils durch die Intrigue der Charaktere selbst, theils durch das Eingreifen des Zufalls sehr bunt wird. Die Verwirrung ist häufig der Art, daß es dem anschauenden Verstande ungemein schwer wird, den subjectiven Contrast *) und mit demselben die Einsicht in alle komischen Verhältnisse, die sich bilden, zu gewinnen. Wir erinnern in dieser Hinsicht an die Schlußscene „in den Verwickelungen des Zufalls", wo die sonderbarsten Verschlingungeu und die wunderlichsten Gruppen zum Vorscheine kommen. Um

*) S. oben S. 70.

jedoch hier Alles im komischen Lichte zu erblicken, ist erforderlich, daß wir uns dessen, was früher geschehen ist, und was wir über die innern und äußern Verhältnisse der Charaktere wissen, fortwährend erinnern. Derjenige, der nicht unterrichtet ist, und dem daher die Motive der handelnden Individuen verborgen bleiben, findet hier auch nicht jenen Contrast, der das Vorgeführte als das wirklich Lächerliche sehen läßt.

Da das Komische im Calderonschen Lustspiele nicht aus den Charakteren selbst unmittelbar hervorgeht, sondern vor Allem in dem unerwarteten Zusammentreffen äußerer Umstände, und in der bunten Verschlingung der Verhältnisse beruht, so ist es sehr begreiflich, daß der Dichter auch dem nicht geistigen Momente, dem sogenannten Zufall, einen gewissen Einfluß auf die Handlung gestattet. Damit die Verwickelung im Lustspiele immer mehr sich ausspinnt, bedarf es nothwendig der Aufnahme auch solcher Ereignisse, die wider die Absicht der handelnden Charaktere, durch das Ungefähr, d. h. durch die nur räumlichen und zeitlichen Verhältnisse herbeigeführt werden. Man würde jedoch die Wahrheit des Calderonschen Lustspiels verkennen, wenn man meinte, daß der Zufall in roher Gestalt auftrete, und derselbe die innern sittlichen Kräfte, die das Drama treiben sollen, verdränge. Dieses nur Aeußere ist hier, wie ein der Handlung angehöriges, so auch in derselben verschwindendes Moment. Und es erfreut uns nicht wenig im Calderonschen Lustspiele zu sehen, daß das Resultat des Handelns mit der Selbstbestimmung und mit dem freien Entschlusse der Charaktere im innern Zusammenhange ist. Indem am Schlusse des Drama nicht selten die Individuen selbst es sind, die der Leidenschaft und der Willkür sich entäußern, so tragen sie wesentlich mit dazu bei, daß die Verwirrung in die heitere harmonische Welt des Schönen sich auflösen muß.

C. Das Charakter-Lustspiel und die Posse.

Im Unterschiede von dem Lustspiele des Calderon, wo das Hauptmoment in der Verwickelung und deren Auflösung beruht, beabsichtigt dagegen das sogenannte Charakter-Lustspiel unmittelbar bei dem Erscheinen der Individuen selbst auch den Anblick des Lächerlichen zu geben. Der Dichter ist daher bemüht die Charaktere in solche Situationen zu bringen, wo sie die ihnen inwohnende Thorheit und Narrheit ohne alle Verhüllung zeigen. Es ist nun eine bestimmte, scharf ausgeprägte Individualität, wie die des eifersüchtigen Ehemanns, des Charlatans, des Geizigen, des Pedanten, des gelehrten Weibes etc., die den Mittelpunkt des Drama bildet, und deren Lächerlichkeit in den mannigfaltigsten Gestalten sich äußern muß. Allerdings ist es möglich, daß bei solcher Aufgabe die zu scharfe Auffassung einzelner Charaktere den Dichter zur Einseitigkeit verführt, so daß das psychologische Interesse der eigentlichen Komik, die mit der Welt nur ein Spiel treibt, Abbruch thut. Es ist jedoch auch anderer Seits das Verfahren der Kritik einseitig, wenn sie das Charakter-Lustspiel, als eine Abart des wahren, unbedingt tadelt. Ist es ein Meister wie Plautus, Moliere, Lessing etc., der das Charakter-Lustspiel gibt, so offenbart dasselbe poetische Schönheiten, die in solcher Feinheit und Zierlichkeit nirgends sonst angetroffen werden. Denn hier bietet sich dem Dichter Gelegenheit dar, interessante, seltsam frappante Züge der Charaktere, die der gewöhnlichen Beobachtung verdeckt bleiben, in einem hellen Mittelpunkte, der Allen entgegen leuchtet, zu concentriren. Damit in diesem Falle auch das

dramatische Interesse in dem Zuschauer Befriedigung gewinne, ist nur erforderlich, daß der Charakter mit keiner zu großen Breite ausgeführt, und durch das Ausmalen des Einzelnen das Fortschreiten der Handlung nicht gehemmt werde.

Wenn jenes Charakter-Lustspiel, welches mit zu bestimmter psychologischer Wahrheit das Einzelne auszuführen sucht, schon mit dem eigentlichen bürgerlichen Drama auffallende Berührungen hat, so ist in entgegengesetzter Richtung in dieser Sphäre auch der Fall möglich, daß der Dichter von dem, was das strengere Gesetz des Drama und die gemeine Wahrscheinlichkeit fordert, sich lossagt, und dagegen dem Spiele der heitern Laune ganz sich hingibt. Die Form des Drama, welche in diesem Falle hervorgeht, ist die Posse. Man pflegt gewöhnlich über dieselbe leicht und vornehm abzuurtheilen, und zu verkennen, daß sie, die den Gegensatz zu dem schwerfälligen Ernste des rührenden Schauspiels bildet, dem modernen Drama unentbehrlich ist. Indem die Posse, ohne daß irgend eine äußere Rücksicht hemmend entgegen tritt, alle Kräfte, die dem Witze und der Laune inwohnen, entbindet, kann sie in einer solchen Ueberfülle Lust und Heiterkeit ausströmen, daß wir mit einem Male an den eigentlichen Humor oder an die grandiose Komik des Aristophanes erinnert werden. Freilich setzt dies voraus, daß der Dichter die Macht der Phantasie besitzt, die Schranken des Lokalen und Individuellen, innerhalb deren die Posse zunächst sich bewegt, erweitern, und dem Vorgeführten den Ausdruck des Idealen ertheilen zu können. Sobald jedoch dies erreicht wird, erhebt sich auch die Posse bis zur wirklichen Poesie, und es ist dann allein der Verbildung, dem Mangel an genialer Auffassung beizumessen, wenn Viele an den heitersten, keck-

sten Spielen der Phantasie sich nicht zu ergötzen vermögen. Unter den dramatischen Dichtern sind Moliere und Holberg diejenigen, die sowohl im Charakter-Lustspiele, als auch in der Posse Bedeutendes geleistet haben.

α. Moliere.

Es gab eine Zeit, in welcher Moliere's Verdienst in der Weise überschätzt wurde, daß das durch ihn begründete Lustspiel für die in jeder Hinsicht vollendetste Form der Komödie galt. Auch gegenwärtig wird die unbefangene ästhetische Kritik aussagen, daß Moliere das Leben, insofern es innerhalb der Formen geselliger Verhältnisse sich bewegt, nach den vielseitigsten Richtungen hin, unübertrefflich dargestellt hat. Die Thorheiten, Narrheiten und sittlichen Verirrungen, die beim Anblick des Weltlebens uns zunächst entgegen treten, erkennen wir auch in Moliere's Dramen so treu und wahr wieder, daß wir an jenen Ausspruch des alten Grammatikers über den Menander von Neuem erinnert werden *). Nur Einzelnes dieser Porträtmalerei erscheint uns gegenwärtig als veraltet, und erweckt, indem nur jener Zeit Angehöriges berührt wird, kein eigentliches Interesse mehr. Weit häufiger jedoch ist es, daß Moliere solche Züge dem Individuellen ablauscht, die der menschlichen Natur wesentlich sind, und die daher auch in dem gegenwärtigen Zeitalter nicht fehlen. Bei dieser Liebe zur Porträtmalerei ist dem französischen Lustspieldichter eine Feinheit und Schlauheit der Beobachtung eigen, welche auch das im Innern des Menschen Verborgene ungemein glücklich auffindet, und Andern sichtbar zu machen weiß.

---

*) S. oben S. 191.

Daher kommen denn hier die feinsten Nüancen und Schattirungen des Seelenlebens zum Vorschein, und die durch den Dichter in uns hervorgerufenen Gestalten entbehren selbst der mimischen Lebendigkeit nicht.

Wie nun aber Moliere's Talent in der Darstellung der Porträtwahrheit als eins der größten sich zeigt, so ist anderer Seits auch einzuräumen, daß der eigentliche Humor, der das Endliche dem Unendlichen gegenüberstellt, diesem Dichter mangelt. Das Leben, insofern es an die socialen Verhältnisse gebunden ist, wird von diesem oder jenem Gesichtspunkte aus ungemein hell beleuchtet, aber an dem Individuellen kommt nicht, wie dies in den Schöpfungen der höchsten Kunst stattfindet, die volle Wahrheit, die dem Menschen inwohnt, zur Erscheinung. Indem nun Moliere nicht die Welt überhaupt, insofern sie der Thorheit ergeben ist, belacht, sondern einzelne Momente der Wirklichkeit, die lächerlich sind, als solche herausstellt, so ist es einmal das subjective, oder das allein aus psychologischer Beobachtung hervorgegangene Komische, das andere Mal dagegen das objective Komische, oder der an dem äußern Gegenstande leicht wahrzunehmende Contrast, was uns vorgeführt wird. Diese beiden Extreme des feinen und derben Komischen, die in dem Humor zur Identität vermittelt sind, treten in Moliere's Drama so schroff einander gegenüber, daß die sämmtlichen Schauspiele in zwei Classen, als die dem gewöhnlichen Ernst nahe kommenden Charakterstücke, und als die den eigentlichen Scherz darstellenden Possen sich von einander sondern.

Die Charakterstücke, denen Tartuffe, der Geizige, der Misanthrop, die gelehrten Frauen, die Schule der Frauen und die Schule der Männer angehören, sind schon dem Geiste des sogenannten bürgerlichen Drama sehr verwandt, und mit Ausnahme einiger rein komisch gehaltenen

Scenen beruht hier das Lächerliche gewöhnlich in solchen Zügen, die in Folge feiner Beobachtungen den Charakteren abgewonnen sind. Man hat den Charakterstücken als Tadel vorgeworfen, daß in denselben eine bestimmte didaktisch-satirische Tendenz geltend gemacht, und dadurch dem Interesse des eigentlichen Drama Abbruch gethan werde. Obschon aber diese Schauspiele hin und wieder einen gewissen Ernst, der an die Prosa des gemeinen Lebens erinnert, verrathen, so sind sie doch keine nur in dramatischer Form abgefaßte Lehrgedichte. Moliere versteht die Kunst das Interesse des eigentlichen Bühnenspiels und das didaktische Element mit einander auszugleichen. Wie er das Letztere mitspielen läßt, ist es in den meisten Fällen der Art, daß die wirkliche Handlung, die derselben nothwendige Bewegung und der in Folge der Leidenschaft hervortretende Conflict, nicht beeinträchtigt wird. Wenn moralische Lehren beigesellt werden, so entsprechen diese gewöhnlich den Charakteren und den Situationen, worin jene sich gerade befinden. So wird das Abstracte, Dürre, was die gewöhnliche Moral als solche an sich trägt, vermieden, und das didaktische Interesse verdrängt nicht mehr das individuelle Leben.

Die Hauptcharaktere dieser Dramen wurden, was die psychologische Wahrheit betrifft, mit Recht von jeher bewundert, und manche derselben dürfen auch noch gegenwärtig als Repräsentanten der Gattung betrachtet werden. Das Typische einiger dieser Charaktere finden wir freilich bereits in der griechisch-römischen Komödie, die überhaupt auf die ganze Darstellung des französischen Lustspieldichters sehr vielen Einfluß ausübte. Unter denjenigen Charakteren, die erst durch Moliere auf die Bühne gebracht sind, bleibt Tartuffe der bedeutendste. In diesem ist das Bild des Heuchlers in so scharfen, bestimmten Zügen aufgestellt, daß ähnliche Versuche späterer Dichter gewöhnlich nur als matte Abschattungen

jenes Moliereschen Originals erscheinen. Ueber den Geizigen urtheilt Hurd und mit ihm Lessing: „Moliere und Plautus haben statt der Abbildungen eines geizigen Mannes, uns eine grillenhafte widrige Schilderung der Leidenschaft des Geizes gegeben“ *). Obschon solchem Tadel Wahrheit zum Grunde liegt, so ist doch die dem Bilde des Geizes verliehene mimisch-dramatische Lebendigkeit der Art, daß dieses Bildes Züge, und diejenigen, die wir an dem Geizigen des gemeinen Lebens wahrgenommen haben, für die Erinnerung unwillkürlich in einander übergehen. Noch vortrefflicher als Charakterbild erscheint uns der Misanthrop. Viele Individuen, die bei Adel der Gesinnung und entschiedenem Talente doch zu leidenschaftlich bewegt sind, um die innere Idealwelt mit dem wirklichen, gemeinen Leben ausgleichen zu können, glaubt man im Alceſt wieder zu sehen. In der Schule der Frauen verdient vor Allem der Charakter der Agnes großes Lob. Wie in dem naiven, kindlichen Gemüthe, ohne daß es sich dessen eigentlich bewußt wird, die Liebe erwacht, und dann das Mädchen auch der Intrigue nicht widerstehen kann: dies ist hier überaus schön dargestellt. Eben so müssen wir in den gelehrten Frauen eine seltne psychologische Wahrheit bewundern. Diese Damen haben durch das Studium der Grammatik keineswegs die höhere, ideale Natur ausgebildet, und Gefallen an dem Aechten und Wahren der Dichtkunst gewonnen. Sie sind im Gegentheile lächerliche, abgeschmackte Pedantinnen geworden, die, dem Natürlichen feind, auch das Absurde, Geckenhafte anstaunen können. Zugleich läßt der Dichter, ganz in Uebereinstimmung mit dem wirklichen Leben, die gemeine Leidenschaft des Weibes auch an diesen gelehrten Damen in aller Grellheit hervortreten. Wie

*) S. Lessings Schriften Bd. 7. S. 412.

wir in Philaminte das herrschsüchtige Weib, welches gegen den guthmüthigen, aber schwachen Mann tyrannisch auftritt, sehen, so zeigt uns dagegen Belise ohne alle Verhüllung das Häßliche einer alten Jungfer, die ungemein zudringlich, und mit Neid gegen eine jüngere, durch Gegenliebe des Mannes beglückte Rivalin erfüllt ist.

Gehen wir noch mehr in die Beantwortung der Frage ein, wie Moliere in diesen Charakterstücken das eigentliche Drama ausführt, so zeigt es sich auch hier, daß derselbe ein wirklicher Theaterdichter ist. Die während der Handlung sich bildenden Gegensätze treten ganz nach Außen hervor, und bei dem Fortschreiten des scenischen Spiels wird immer auch das Auge des Zuschauers beschäftigt, und die Einbildungskraft auf das Kommende rege erhalten. Obschon das Hauptinteresse der Handlung hier nicht in der Weise, wie im Calderonschen Lustspiele, auf Anlage und Ausführung der Intrigue beruhen kann, so ermangeln doch auch die Moliereschen Dramen keineswegs der vermittelst der Intrigue herbeigeführten Verwickelung. Im Gegentheil hat der französische Dichter die den Spaniern eigenthümliche Kunst durch die Intrigue Spannung hervorzubringen vielfach in Anwendung gebracht, ja er zeigt beim Verschlingen des Knotens nicht selten eine gewisse Kühnheit. Gewiß aber ist, daß Moliere's dramatisches Talent mit dem Herbeiführen der Verwickelung auch den Culminationspunkt erreicht, und, was die Auflösung des Knotens anlangt, weit weniger befriedigt. Wie sehr in dieser Hinsicht besonders Tartuffe verletzt, wo es allein der Machtspruch des Monarchen sein muß, der die poetische Gerechtigkeit plötzlich ausübt, ist allgemein anerkannt. Aber auch die andern Charakterstücke verrathen, daß der Dichter die Handlung zum völlig genügenden Abschluß nicht bringt. So ist in dem Geizigen die Katastrophe unwahrscheinlich,

und es ist hier kein glücklicher Gebrauch von der der neuern Komödie der Griechen angehörigen Wiedererkennung gemacht. In der sonst meisterhaft gehaltenen Frauenschule ist gleichfalls die Auflösung derjenige Theil des Drama, der uns an die Schwäche des Dichters erinnert. Daß Horaz die von ihm entführte Agnes, die er seinem Nebenbuhler, den er als solchen nicht kennt, übergeben hat, dennoch wieder gewinnt: dies geschieht allein vermöge einer Wiedererkennung, die der Art ist, daß der Zuschauer jener Sphäre, in der das eigentliche Drama spielt, entrückt wird. Der Misanthrop ist seiner ganzen Anlage und Ausführung nach kein wirkliches Schauspiel, sondern ein in Scene gesetztes Charaktergemälde, welches uns reiche Blicke in das sogenannte Weltleben thun läßt. Indem daher hier das satirisch-didaktische Interesse vorwaltet, so ist es nicht zu verwundern, daß wir diejenige Befriedigung, die allein in Folge einer wirklichen Handlung uns zu Theil werden kann, beim Ausgang des Stücks völlig entbehren.

Verschieden von den Charakterstücken sind, was die Auffassung des Lebens überhaupt und die künstlerische Composition anlangt, die eigentlichen Possen unsers Dichters. Zu diesen gehören „der Bauer als Edelmann", „Herr von Pourceaugnac", „der eingebildete Kranke", „die Verschrobenen", „der Arzt wider Willen", „Georg Dandin" 2c. Der Dichter, der hier die Rücksicht auf das Conventionelle ganz aufgibt, läßt dagegen das Lächerliche überaus derb und in einer Form, die auch dem Auge sogleich imponirt, sich äußern. Vielleicht daß gerade eine solche Behandlungsweise der Dinge diejenige war, die dem ursprünglichen Talente und der Neigung Moliere's am meisten entsprechen mochte. Wenigstens muß es an ihm gelobt werden, daß er auch in jener Zeit, als er für den Hof dichtete, den

kräftigen, markigen Scherz dem sogenannten feinen Geschmack nicht völlig aufopferte.

Das Bild des Lebens, welches Moliere in seinen Possen uns aufstellt, ist ein sehr treues. Die Arroganz und Unwissenheit der Doctoren der Medicin, die Schwäche der unter dem Pantoffel der Frauen stehenden Ehemänner und die Aufgeblasenheit derjenigen Individuen, die bedeutender erscheinen möchten, als sie wirklich sind, wird überaus witzig und in sehr glücklich gewählten Situationen zur Anschauung gebracht. Nicht minder zeigt sich Moliere's Meisterschaft in Darstellung gewisser weiblicher Charaktere, denn sowohl die Verschrobenheit verbildeter Bürgertöchter, die Interesse für Naivetät und Genialität affectiren, als auch die Intrigue und Unverschämtheit, vermöge der das lieblose, herrschsüchtige Eheweib den Mann ganz umstrickt hält, weiß der Dichter in sehr sprechenden, frappanten Zügen der Einbildungskraft vorzuführen. Obschon in diesen Eingebungen des Witzes und der Satire die lächerlich gewordene Welt nicht ohne Grellheit der Farben erscheint, so ist doch das Ganze der individuellen Wahrheit, dem wirklichen Leben der Charaktere keineswegs entfremdet. Der dem Komiker einmal inwohnende Tact für das Reale läßt es nie dahin kommen, daß das Dargestellte in die nur gemeine, kleinliche Caricatur übergeht.

Daher kann der MolierESchen Posse wegen des derben, kräftigen Stils, wodurch sie sich von dem gewöhnlichen Lustspiele unterscheidet, vom ästhetischen Standpunkte aus am wenigsten ein Vorwurf gemacht werden. Was wir dagegen an dieser Posse weniger loben ist dies, daß das Ganze eine gewisse Beschränktheit zeigt, daß nicht die Welt überhaupt, vielmehr das Einzelne es ist, was komisch behandelt wurde. Indem der wirkliche Humor, der Scherz und Ernst in einander übergehen läßt, fehlt,

muß der Dichter, um seinem moralischen Bewußtsein Genüge zu thun, der lächerlichen Welt noch den Ernst, als ein zufälliges, abstractes Moment mitgeben. Dieser Ernst nimmt nun aber nicht selten die Form der eigentlichen Strafrede an, und verhindert dann, daß in uns die reine komische Heiterkeit, das behagliche herzliche Lachen sich einfindet. Obschon wir Einzelnes sehr verlacht haben, so ist doch das von uns Verlachte in der Harmonie des Ganzen nicht zur Auflösung gekommen. Ja es regt sich im tiefern Gefühle des Menschen Etwas, was der lächerlichen Behandlung widerstreitet, und eine ganz andere Auffassung der Dinge begehrt. Wir erinnern an den Totaleindruck, den selbst „der eingebildete Kranke" in uns zurückläßt. Nicht nur erscheint in diesem Stücke der Scherz, der an den Aerzten ausgeübt wird, als ein dürftiger, sondern auch die Art und Weise, wie Argan, der den Scheintodten spielt, die eigene Frau auf die Probe stellt, muß bewirken, daß der Unwille gegen die Frechheit des Weibes das rein komische Interesse in uns zurückdrängt.

Offenbar wollte Moliere durch Mitgabe des Moralischen verhüten, daß die Posse den Schein des Leichtsinns, oder gar der Frivolität annimmt. Auch können wir nicht in Abrede stellen, daß selbst der genialste, kühnste Scherz, wie dies auch Aristophanes zeigt, hin und wieder den reinen Ernst durchschimmern läßt. Nur müssen wir behaupten, daß gerade bei solchem Wagniß Moliere nicht genug schöpferische Kunst entwickelt, und daß in dieser Richtung schon Holbergs Naivetät glücklicher ist. Eine gewisse Abstraction, ein Vorherrschen des nüchternen Verstandes verhindert, daß der französische Lustspieldichter die Idee, in der auch der Gegensatz des gewöhnlichen Scherzes und des gewöhnlichen Ernstes sich ausgleicht, gewinnen kann.

β. Holberg.

Dieser ist unter den neuern Dichtern derjenige, der im Charakter-Lustspiel und in der Posse dem Moliere würdig zur Seite steht. Wie das sogenannte feinere Komische dem Geiste des nordischen Dichters nicht entspricht, so ist es dagegen das derbe, auch dem Auge imponirende Lächerliche, was Holberg darzustellen liebt. Die meisten seiner Komödien spielen unter den niedern und mittlern Ständen der Dänen, und man darf daher in dem Kreise dieser Bauern und Bürger nicht jene Töne wieder hören wollen, die in dem urbanen Lustspiele Calderons angeschlagen werden. Jedoch innerhalb der Sphäre, worauf Holberg sich beschränkt, hat er vortrefflich beobachtet, und die Art und Weise, wie er das individuelle Leben in ungemein sprechenden Zügen und in höchst ergötzlichen Situationen sich äußern läßt, muß uns an die Meisterstücke der niederländischen Maler erinnern. An Schärfe und vielseitiger Auffassung des Weltlebens ist Moliere dem nordischen Dichter überlegen; aber was Witz und eigentlich komische Einfälle anlangt, steht dieser jenem keinesweges nach. Ja eine seltene Naturfrische und ein Zug naiver Treuherzigkeit, den wir bei Moliere so nicht antreffen, können bewirken, daß wir dem Dänen Holberg eine gewisse Vorliebe zuwenden.

Da dieser Dichter den Typus der Komödie, der bereits im griechisch-römischen Lustspiele dastand, und der zuletzt im Moliereschen von Neuem ausgebildet wurde, wieder aufnahm und eigenthümlich ausführte, so darf man nicht behaupten, daß durch Holberg die bisherigen Formen des Lustspiels bedeutend erweitert worden wären. Nicht nur weisen die Physiognomien einzelner Charaktere Holbergs auf die Familienähnlichkeit mit komischen Individuen und Mas-

ken des Plautus, Moliere und des italienischen Theaters hin, sondern auch die ganze Anlage und Ausführung dieser und jener Komödie verräth, daß derselben ein fremdes Vorbild zum Grunde lag. Jedoch ist Holberg kein bloßer Nachahmer. Immer vermag er das von Außen Empfangene selbstständig umzubilden, so daß bei ihm das Fremde die Gestalt des wirklichen, individuellen Lebens annimmt. Ja es ist nicht selten, daß die neuen Bearbeitungen durch den eigenthümlichen Reiz, den ihnen die Naivetät und die Laune des Dichters zu ertheilen wußte, gewisser Vorzüge vor den ursprünglichen Darstellungen sich erfreuen.

Wie aber das Prototyp mancher Holbergscher Charaktere in früher schon dagewesenen sich vorfindet, so sind auch nicht wenige vorhanden, die erst durch den dänischen Dichter aus dem Dunkel des gemeinen Lebens in das Licht der poetischen Welt erhoben wurden. Holberg, der die Narrheit gern in derben, frappanten Zügen erscheinen läßt, war es vor Allen, der den eigentlichen Repräsentanten des Lächerlichen, den Hanswurst, nicht nur als poetische Maske hinstellte, sondern auch als wirklichen Charakter ausführte. Wir sahen bereits oben *), daß die Repräsentanten des Lächerlichen dadurch sich von einander unterscheiden, daß einige von ihnen um die ihnen inwohnende Thorheit wissen, anderen dagegen dieses Bewußtsein ganz fehlt. Zu jener Classe gehören in der Holbergschen Komödie mehrere Bediente, besonders die Heinriche, welche die eigentlichen Lustigmacher abgeben. Obschon auch diese poetisch gelungen, und mit nicht geringem parodirenden Witze ausgerüstet sind, so darf man doch nicht sagen, daß mit ihnen das Lustspiel wirklich neue Gestalten gewonnen habe. Dagegen um Vieles bedeutender zeigt sich Holberg beim Ausmalen derjenigen Cha-

---

*) S. 59 ꝛc.

raktere, die kein Bewußtsein des Lächerlichen haben, welches ihnen anhaftet, und die daher allein für die Auffassung Anderer komisch werden können. Besonders Thoren, in denen irgend eine Vorstellung zur sogenannten fixen Idee geworden ist, und die nun nicht ohne einen gewissen Scheinernst das, was sie einmal aufgegriffen haben, auch zur Ausführung bringen wollen, weiß Holberg meisterhaft zu porträtiren. Eben so sind auch jene Pedanten und Narren, die das Gleichgültige für das Wesentliche nehmen, und die dem Geringen, Kleinlichen den Schein des Bedeutenden, Erhabenen ertheilen möchten, in dem dänischen Lustspiele vortrefflich dargestellt. Charaktere, wie die eben angeführten, sind, getrennt von der Auffassung Anderer, gewöhnlich ohne Jovialität; ja selbst ein Zug trüben Ernstes, der der Schwermuth nahe kommt, pflegt sie zu beschleichen. Gleichwohl können dergleichen Individuen, sobald sie in Situationen versetzt werden, in denen der schneidendste Contrast zwischen den Einbildungen und dem Wirklichen zur Anschauung kommt, im hohen Grade lächerlich werden. Der bedeutendste Charakter dieser Art, den Holberg schuf, bleibt unstreitig „Hermann von Bremen". Gewiß wird nur derjenige Kritiker, der an das Einzelne sich hält, und das Wesen in den Erscheinungen nicht auffindet, urtheilen, daß der politische Kanngießer für uns veraltet sei. Der Wurm, an dem dieser leidet, ist kein geringer, und es muß dem politischen Kanngießer arg mitgespielt, ja es muß derselbe auf Momente bis zur Verzweiflung gebracht werden, bevor er den Täuschungen entrückt werden kann. Keineswegs jedoch ist Hermann von Bremen eine jener Caricaturen, die ein widerwärtiges, gehässiges Lachen erwecken. Die reine Laune des Dichters vermochte den politischen Grillenfänger ohne jede Beimischung ätzender Schärfe darzustellen, so daß derselbe bei

aller Narrheit rein menschlich bleibt, und sein eingebildetes Leiden eine gewisse Rührung, die dem Komischen nicht widerstreitet, in uns hervorruft. Ein ähnliches Lob gebührt vom Standpunkte der Kunst aus dem „Vielgeschrei", dem „Don Ranudo" und dem „Corfitz" in der Wochenstube. Auch in diesen ist die Narrheit so völlig ausgebildet, daß sie als die würdigsten Repräsentanten des Lächerlichen dastehen; aber zugleich erkennen wir in ihnen jene Züge wieder, wodurch die Sonderlinge der innern Gemüthswelt verbunden bleiben, und die Erscheinungen des gemeinen Lächerlichen überragen.

Wenn in Moliere das Charakter-Lustspiel und die Posse von einander ganz sich sondern, so findet dagegen für Holbergs reine komische Laune eine solche Trennung der Dramen nicht statt. Wie dieser es liebt, ein entschieden lächerliches Individuum zum Hauptcharakter des Drama zu machen, so weiß er denselben in solche Situationen zu versetzen, in denen die ganze Fülle der inwohnenden Lächerlichkeit sich entbinden kann. Holberg zeigt sich gerade darin als ächter Künstler, daß er auch das Interesse der Fabel im Auge hat, und nicht den lächerlichen Charakter, als den allgemeinen Begriff, in seinen besondern Eigenschaften psychologisch zu entwickeln sucht. Wenigstens sind die Charakterstücke „der politische Kanngießer", „Don Ranudo de Colibrados", „die Wochenstube", „Viel Geschrei und wenig Wolle", „die honnette Ambition", „Erasmus Montanus" ꝛc. so gehalten, daß immer das Drama selbst, die in demselben sich bildende Verwickelung, es sein muß, was den Zuschauer in Spannung setzt. Allerdings gebührt andern Komödien, z. B. „dem geschwätzigen Barbier", nicht dasselbe Lob. Wie in diesem Stücke das einzelne Individuum zu sehr in bloßer Particularthorheit sich zeigt, so vermögen auch die meisten Situationen,

in denen wir Meister Gert sehen, nicht das wirklich poetische oder dramatische Interesse in uns hervorzurufen.

Indem Holberg nicht nur Charaktere, die als solche Lachen erwecken, uns vorführt, sondern auch das Komische in dem Interesse, welches wir an dem Fortgange der Fabel nehmen, mit beruhen läßt, so nahm er in sein Charakter-Lustspiel auch die Intrigue auf, verwandte aber auf deren Wahrscheinlichkeit, auf die Entstehung und Auflösung der Verwickelung weniger Kunst, als auf andere Theile des Drama. Die Intrigue ist gewöhnlich nicht fein angelegt, und der nur nüchterne, kalte Zuschauer kann leicht Anstoß daran nehmen, daß die Charaktere des Stückes durch solche Maschinerien, wie sie hier gebraucht werden, sich täuschen lassen. Um jedoch den Dichter wegen dieses Verfahrens zu rechtfertigen, erinnern wir daran, daß seine Hauptcharaktere häufig als Erznarren sich zeigen, die, wenigstens nach einer Richtung hin, wie mit Blindheit geschlagen sind. Es entspricht der Ausgelassenheit der Posse völlig, wenn das Spiel, welches mit solchen Thoren getrieben wird, dem ruhigen Beobachter leicht erkennbar, mit einem Worte, ein etwas grobes und plumpes ist.

Auch Holberg verbindet, wie Moliere, mit dem Drama das didaktische Interesse, und es ist nicht selten, daß am Schlusse der Komödie eine gewisse Lehre als das Resultat des Ganzen mitgetheilt wird. Wenn bei solchem Verfahren zu sehr die Absicht sich verräth, so muß der Zuschauer der Welt des heitern Scheins entrückt, und dagegen der eigentlichen Prosa zugeführt werden. Auch sehen wir, daß Holberg in dieser Region bisweilen fehlgeht. Im „glücklichen Schiffbruche" bringt der Dichter, der hier in der Person des Philemon sich selbst darstellt, die eigenen persönlichen und literarischen Verhältnisse zur Sprache, und sucht in gerichtlicher Form sich gegen seine Ankläger zu

vertheidigen. Es müssen jedoch diejenigen Dramen, in denen die Handlung einer entschieden didaktischen Tendenz untergeordnet wird, von jenen Lustspielen, in denen der Dichter nur hin und wieder die komische Verkleidung ablegt, und die Rolle des rathgebenden Freundes übernimmt, wohl unterschieden werden. In den letztern Dramen, die bei Holberg bei weitem die Mehrheit bilden, thut der leise Anflug des Didaktischen dem komischen und dramatischen Interesse gar keinen Abbruch. Ja es kann dem Gemüthe der Zuschauer nur wohlthun, daß sie in der lächerlichen Welt unmittelbar dem Dichter selbst, der den herzlich-naiven Ton anstimmt, als dem Träger des Ganzen begegnen *).

Die heiterste, genialste aller Holbergschen Komödien, die auch, was die Composition anlangt, die gewöhnlichen Formen des Lustspiels kühn überschreitet, ist unstreitig Ulysses von Ithacia. Veranlassung zu derselben gaben dem Dichter die damals in Copenhagen anwesenden deutschen Schauspieler, welche mit Hilfe der Marionetten die sogenannten Haupt- und Staatsactionen zur Aufführung brachten. Holberg, der eigentlich nur eine Parodie oder Satire auf diese mit Unwahrscheinlichkeiten überladenen Schauspiele beabsichtigte, wurde jedoch in der bacchischen Begeisterung unwillkürlich dahin getrieben, selbst ein phantastisches Drama zu dichten. Aehnlich dem Aristophanes und Shakespeare vermochte auch der dänische Dichter hier dasjenige, was, für sich betrachtet, das nur Alberne und Thörichte

*) „Dieses Herausgehen aus der Illusion ist das, was bei der Tragödie der Chor, beim Shakespeare die bewußte Ironie mancher einzelnen Personen ist, und macht nothwendig die andere, die allgemein betrachtende Seite des dramatischen Standpunkts aus.“ S. Solgers nachgelassene Schriften. Bd 2. S. 535.

ist, durch das Spiel der Phantasie in das wirklich Schöne zu verwandeln.

In dem der Komödie vorangehenden Prologe läßt der Dichter die drei Göttinnen Juno, Pallas und Venus erscheinen, von denen jede bei dem Schiedsrichter Paris um den Preis der Schönheit sich bewirbt. Die Komödie selbst zeigt nicht nur, wie Helena von Paris entführt, Troja belagert und erobert wird, sondern verfolgt auch den auf der Heimkehr mit Widerwärtigkeiten kämpfenden Ulysses bis zu dem Momente, wo derselbe im Vaterlande ankömmt. Jedoch gebraucht Holberg die Heroenwelt und die an diese sich anreihenden Erinnerungen nur als Folie, worauf der freieste, kühnste Scherz sich erhebt, und auch hier sehen wir, daß die Macht, welche die komische Kunst ausübt, nirgends größer ist, als da, wo das Erhabene mit dem Gemeinen wie in Contrast, so auch in Berührung gebracht wird. Ulysses selbst, der den von Paris an der Helena begangenen Jungfernraub zu rächen strebt, ist rein lächerlich gehalten, und kündet sich sogleich bei seinem ersten Auftreten als ein nüchterner Geck an, der bedeutsam, ja pathetisch erscheinen will. Auch die Frauen Helena, Penelope und Rosimunda, obschon sie keine Charaktere, sondern Gestalten sind, die an poetische Masken erinnern, weiß der Dichter in Situationen zu bringen, in denen die affectirte Scham, die inhaltlose Sentimentalität und die herrschsüchtige Natur des gemeinen Weibes in aller Ungebundenheit sich äußert.

Die heiterste, drolligste Figur der ganzen Posse bildet jedoch Chilian, eigentlich des Ulysses Kammerdiener, den wir aber auch die Stelle eines außerordentlichen Gesandten an dem Hofe des Kaisers Ahasverus bekleiden, und später im Lager vor Troja die Würde eines Kriegsobersten erlangen sehen. Entschieden ist dem Chilian, dem das Lächerliche

anhaftet, der aber auch das Komische der Beobachtung kennt, die Rolle der lustigen Person oder des wahren Hanswurst übertragen. Der Repräsentant oder der freie Gott des Lachens bleibt immer in dem Vordergrunde der Bühne stehen, und gefällt sich ungemein darin, über das Theaterspiel, welches dem Zuschauer so grobe Täuschungen zumuthet, zu lachen, und überhaupt Alles, was im Leben als groß und erhaben angestaunt wird, von derjenigen Seite zu zeigen, wo dieses mit dem Gewöhnlichen, Alltäglichen verbunden ist. Dem Lustigmacher, der in Wahrheit Egoist und ohne Muth ist, gelingt es gleichwohl, sobald keine Gefahr vorhanden ist, die Maske des herzhaften Kriegers und des begeisterten Patrioten anzulegen. Sowohl diejenige Scene, in welcher der Holbergsche Falstaff in Gegenwart des griechischen Heers mit dem ihm befreundeten und verschwägerten Trojaner Marcolfus scheinbar gewaltig und siegreich kämpft, als auch jene Scene, in der Chilian im Costume des großen Propheten Nabocodonosor die Feldherren von Neuem täuscht, sind der Art, daß der Zuschauer in dem Gefühle reiner komischer Lust beinahe schwelgen kann.

Auf seiner Irrfahrt gelangt Ulysses nach Cajanien, wo die Zauberin Dido wohnt. Diese, die seit dem schon vor zehn Jahren erfolgten Tode ihres Mannes durch keinen Pfeil des Cupido getroffen wurde, muß von der heftigsten Leidenschaft zum siebzigjährigen Ulysses ergriffen werden. Da aber dieser die Liebe nicht erwidert, ja sogar Anstalten zur Abreise trifft, so verwandelt Dido des Helden Gefährten einmal in Schweine, und das andere Mal in Bäume. Chilian jedoch, der die in Schweine Verwandelten mit der Birkenruthe derb berührt, und denen, die wie Bäume dastehen, seinen Namen eingräbt, hebt durch solche realistische Mittel die Folgen des Zaubers wieder auf. Dido, als

sie hört, daß Ulysses entflohen sei, will im Selbstmorde tragisch enden, und zürnt den Dienern, die sie von diesem Vorhaben abzubringen suchen. Indem nun aber jene gehorchen, und dem Entschlusse der Herrin nicht mehr entgegen sind, so wird diese selbst anders Sinnes, und erklärt, daß sie, der Dienerschaft zum Trotz, am Leben bleiben, und keine bloße Romanheldin werden wolle.

Mit dem beginnenden fünften Acte sehen wir, wie die beiden Abenteurer nach Ithacia endlich zurückkehren, und wie sie, nach dem Vorbilde der Heroen, den Boden der mütterlichen Erde küssen. Da sie aber bei einem Bauer über ihre innern häuslichen Verhältnisse nicht ohne Vorwitz Erkundigung einziehen, so müssen beide zu ihrem Schrecken hören, daß sie während ihrer dreißigjährigen Abwesenheit mehrere Male Hahnrei geworden. Ulysses, der nun im Zorne entbrennt und im Begriffe ist, diejenigen, welche an seinem Hause frevelten, zu bestrafen, verhindert ein eigenes, sonderbares Schicksal, die Rache zu vollziehen. Nämlich jene Juden, welche dem Komödianten, der die Rolle des Ulysses spielt, das Costume geliehen haben, erscheinen plötzlich auf dem Theater, und verlangen ihr Eigenthum zurück. Zwar hält Ulysses den Israeliten die dem Heros gebührende Achtung vor, aber jene verweigern den Respect, und stehen von ihrem Rechte nicht ab. Indem der Schauspieler fortfährt sich zu widersetzen, werden ihm die geborgten Kleider mit Gewalt genommen, und die Komödie selbst, in die das gemeine wirkliche Leben so störend eingriff, gelangt zum Schlusse.

Es leuchtet ein, daß in dieser Komödie der Realismus, oder dasjenige, was dem gemeinen Bewußtsein als wahr gilt, in grellen Contrast gestellt wird mit jener Idealwelt, die besonders in der Epopöe und in der Tragödie zur Offenbarung kommt. Und zwar scheint es, als ob der Dich-

ter selbst dem Realismus zugethan wäre. Wie er von der Parodie der Haupt= und Staatsactionen, in denen, so zu sagen, Alles in der Luft schwebt, ausgeht, so treibt er mit der Bühne überhaupt seinen Scherz, und sucht auf die muthwilligste Weise jene Täuschung, der die Zuschauer im Theater sich hingeben, aufzuheben. Die Parodie des Theaters geht aber auch in die Weltverlachung über, und der komische Witz läßt das Erhabene mit dem Niedrigen, den Ernst mit dem Nichtigen sich berühren. Zugleich aber, und dies gerade ist der Zauber der ächten Komik, werden wir durch die Kunst des Dichters selbst der gemeinen Welt, die scheinbar gerechtfertigt wird, entrückt, und leben dagegen in jenem Reiche der Einbildungskraft, wo wir an rein phantastischen Gestalten uns erfreuen müssen. Mögen daher immerhin Witz und Ironie sich darin gefallen, den Contrast zwischen der Welt, in der der Begeisterte lebt, und derjenigen Welt, die dem gewöhnlichen Bewußtsein als alleinige Wahrheit gilt, uns vorzuführen, so schadet dies dem dramatischen Interesse keineswegs. Die geistige Macht, welche die ganze Komödie ausübt, ist der Art, daß wir an die ideale Sphäre gebannt bleiben, und kein Zweifel an der poetischen Wahrheit in uns aufkommt.

Indem der Dichter die komische Welt, die er hier zeigt, wie im Spiele der laterna magica, schattenartig an uns vorüber gehen läßt, so kann, wenn gleich manches Einzelne derb und imposant hervortritt, unser sittliches Gefühl nicht verletzt werden. Nur dürfen wir in den uns vorgeführten komischen Masken keine wirkliche Charaktere suchen, indem jede Schärfe das Eigenthümliche der Farben, die wie durch leisen Hauch hervorgebracht sind, wieder verwischen würde. Sagten wir, daß hier das Ganze uns an die Welt der reinen Schatten erinnere, so wollten wir nur dies andeuten, daß das rohe ma=

terielle Leben in dem reinen Aether völlig verflüchtigt sei. Keineswegs jedoch berühren die hellen, heitern Gestalten der Komödie das Reich des Gespenstischen. Des nordischen Dichters Tact für das Reale läßt es nie dahin kommen, daß in seinem Spiele das Reinmenschliche, die unserem Geschlechte angehörigen Züge, durch irgend ein störendes, düsteres Unwesen verdunkelt wird.

Wenn der mit Humor begabte Deutsche den innwohnenden Ernst von dem Schwerfälligen ganz befreien, und dem Tiefsinne die Form des spielenden Scheins ertheilen könnte, so würden auch wir eine von reiner Heiterkeit durchdrungene Komödie gewinnen. Bruchstücke derselben sind auch bei uns lange schon vorhanden. Einzelne Stücke Göthe's, besonders das unvergleichliche Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, und Tieck's Lustspiele zeigen uns diejenige Richtung, welche die geniale Posse der Deutschen annehmen kann. Allerdings sind die humoristischen Spiele der beiden genannten Dichter nicht bühnengerecht, und es beruht darin mit der Grund, daß auf dem Theater selbst das Großartige der deutschen Komik bisher noch nicht dargestellt wurde. In entgegengesetzter Richtung sehen wir, daß manche dem volksthümlichen Leben Wiens angehörigen Possen den momentanen Bedürfnissen des Theaters ganz genügen; aber es gelang bisher noch nicht die in diesen Possen verborgenen poetischen Elemente zum Welthumor durchzubilden. Und doch ist das Typische, welches in den dramatischen Spielen der Wiener sich vorfindet, gewiß derjenige Keim, der die reichste Blüthe und Frucht der ächten deutschen Komödie in sich birgt. Zum Gelingen einer großartigen und zugleich populären Komödie ist daher einer Seits erforderlich, daß der Dichter den humoristischen Standpunkt gewinnt, anderer Seits aber auch dies, daß der

Poet das vom Volke wirklich Erlebte, was dessen Anschauungsweise angehört, aufnimmt, und dieses zum Ausdruck des Idealischen erweitert. Jene Meinung jedoch, als ob es des Ernstes der Gegegenwart, namentlich der politischen Interessen nicht würdig sei, daß das Theater eine heitre, selbst phantastische Komik pflege, können wir am wenigsten für wahr halten. Ja wir werden durch diese und ähnliche Aeußerungen von Neuem an jenes Philisterthum erinnert, welches nach Aussage jener Kritiker längst hinter uns liegt. Die Komik, welche wir im Auge haben, ist weder ohne sittliche Gesinnung, noch ohne den höchsten Ernst erreichbar; es ist aber auch dazu nothwendig, daß der künstlerische Genius jeden einseitigen, irgend einem besondern Interesse dienenden Ernst der Idee zum Opfer bringt. Erst dann, wenn die reine Thätigkeit der Phantasie den Andrang des rohen Lebens überwältigt, und dieses in die Region erhoben hat, in der alles Dunkel völlig in Licht sich verwandelt, wird auch die Komödie jene Wahrheit und Unschuld wieder gewinnen, wodurch in dem Zuschauer nur poetische Lust und reiner Jubel geweckt wird.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Berichtigungen.

S.	12	Z.	1	v. o.	streiche nach Anmuth das Comma.
—	19	—	16	v. o.	setze nach Geist ein Comma.
—	22	—	14	v. o.	streiche nach unterzugehen das Comma.
—	35	—	9	v. o.	statt innewohnenden lies inwohnenden.
—	41	—	4	v. u.	statt erhöhter lies größer.
—	47	—	2	v. o.	statt anstarrt lies uns anstarrt.
—	52	—	8	v. u.	setze nach Widersinn ein Comma.
—	67	—	9	v. u.	setze nach Momentes ein Comma.
—	75	—	5	v. u.	statt Dialectik lies Dialektik.
—	149	—	9	v. u.	statt Werk lies das Werk.
—	180	—	9	v. o.	statt Göttin lies Gattin.
—	251	—	2	v. o.	statt guthmüthig lies gutmüthig.

M. B

Bohtz, August Wilhelm,

Ueber das Komische und die Komödie Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen

Göttingen 1844

L.eleg.g. 53 m
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573446-6